

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



TESIS DOCTORAL

**Realización y dirección de programas dramáticos en
Televisión Española (1956-1975):
acercamiento a la figura del realizador audiovisual**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

M^a Sagrario Bernad Conde

Director

Federico García Serrano

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



TESIS DOCTORAL

Realización y dirección de programas dramáticos en Televisión Española (1956-1975):
acercamiento a la figura del realizador audiovisual

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

M^a Sagrario Bernad Conde

DIRECTOR

Federico García Serrano

Madrid, 2015



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

Tesis Doctoral

Doctorando: M^a Sagrario Bernad Conde

Director: Federico García Serrano

Madrid, 2015

TESIS DOCTORAL

Realización y dirección de programas dramáticos en Televisión Española
(1956-1975): acercamiento a la figura del realizador audiovisual

Tesis doctoral realizada por M^a Sagrario Bernad Conde

Dirigida por el Dr. Federico García Serrano

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid

2015

El teatro, debido a su evidente peculiaridad, forma uno de los grupos de programas dramáticos más característicos. Coexiste con el resto de las producciones dramáticas pero, tanto por sus contenidos como por sus planteamientos estéticos y narrativos, genera una diferente política de producción.

Herrero, R., García Serrano, F., 1987, 28

La misión primordial del director de televisión consistirá en recoger con sus cámaras una imagen lo más clara posible, que permita al telespectador asistir al acontecimiento que se transmite desde el más ventajoso punto de vista. E incluso en los programas dramáticos o teatrales será este aspecto esencialmente informativo el que deba constituir la preocupación principal del director.

Aguilera Gamoneda De, 1965, 81.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi sincera gratitud a las personas que me han acompañado a lo largo de este trabajo y me han ayudado para que llegara a su fin.

En primer lugar quiero expresar mi especial reconocimiento a Federico García Serrano, mi director de tesis, por marcarme las pautas en este viaje.

También dar las gracias a quienes han colaborado en este trabajo. Rafael Herrero, jefe de dramáticos de Televisión Española. A los profesionales de RTVE, Manuel Armán, Rafael Galán, Andrés Luque Pérez, y especialmente a Raúl Hernández Garrido, por su colaboración y por hacer posible la entrevista con Alfredo Castellón.

A César Gil, productor ejecutivo de Estudio 1, por sus consejos y gestión para poder entrevistar a Alberto González Vergel, que por motivos de salud no pudo hacer la entrevista.

Agradecer también a Alfredo Castellón por su amabilidad, cortesía y saber demostrado durante la entrevista personal.

A todos los compañeros y amigos por sus consejos y orientaciones.

Gracias a mi hermana, Arantxa, por su apoyo incondicional y colaboración. A mi madre, hermanos y sobrinos. A Rober por estar ahí.

Esta tesis está dedicada en especial a mi padre.

Índice

RESUMEN	17
ABSTRACT	19
1. INTRODUCCIÓN	25
1.1. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	25
1.2. HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN	28
1.3. METODOLOGÍA DE TRABAJO	37
1.4. ESTRUCTURA DE LA TESIS	47
1.5. TEORÍA, ANÁLISIS Y LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN.....	50
2. ARTES ESCÉNICAS EN TELEVISIÓN: TEATRO.	59
3. LOS GÉNEROS EN TELEVISIÓN (1956-1975)	77
3.1. CONCEPTOS INICIALES. CLASIFICACIÓN DE LOS GÉNEROS EN TELEVISIÓN. DRAMÁTICOS	77
3.2. EVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS Y DE FICCIÓN EN TELEVISIÓN	97
3.3. PROGRAMAS TEATRALES EN TELEVISIÓN ESPAÑOLA: RECORRIDO HISTÓRICO.....	116
4. ESTRATEGIAS DE REALIZACIÓN Y DIRECCIÓN EN LOS PROGRAMAS DE TELEVISIÓN	173
4.1. CONCEPTO DE REALIZACIÓN	173
4.2. ESTRATEGIAS DE REALIZACIÓN DE PROGRAMAS EN TELEVISIÓN 1956-1975	178
4.2.1. <i>La organización de la realización televisiva</i>	178
4.2.2. <i>Evolución de las técnicas de realización</i>	186
4.2.3. <i>Medios técnicos para la realización de programas dramáticos</i>	194
5. ACERCAMIENTO A LA FIGURA DEL REALIZADOR AUDIOVISUAL Y SUS FUNCIONES EN PROGRAMAS DRAMÁTICOS	211
5.1. LA FIGURA DEL DIRECTOR-REALIZADOR	211
5.2. PAPEL DE LOS REALIZADORES EN LA ESTRUCTURACIÓN Y LA EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE TELEVISIVO.....	225
5.3. EL REALIZADOR EN LA PUESTA EN ESCENA DE UNA OBRA TEATRAL.....	235
5.4. CÓDIGOS TEATRALES Y CÓDIGOS TELEVISIVOS UTILIZADOS POR EL REALIZADOR.....	240
6. CORRIENTES DE REALIZADORES DE TELEVISIÓN ESPAÑOLA DE 1956 A 1975.....	253
6.1. PRIMERA GENERACIÓN DE REALIZADORES	258
6.1.1. <i>Espadas de la realización de dramáticos</i>	259
6.1.2. <i>Otros realizadores de programas dramáticos</i>	293
6.2. SEGUNDA GENERACIÓN DE REALIZADORES.....	300
6.3. VANGUARDISMO DE LAS REALIZACIONES EN EL CONTEXTO DE LA TELEVISIÓN	320

7.	ESTUDIO DE CASO. ANÁLISIS DEL PAPEL DEL REALIZADOR.....	330
7.1.	DOCE HOMBRES SIN PIEDAD. GUSTAVO PÉREZ PUIG.....	330
7.1.1.	<i>Ficha técnica</i>	330
7.1.2.	<i>Breve sinopsis y contextualización de la obra</i>	331
7.1.3.	<i>El trabajo del realizador en la adaptación televisiva</i>	342
7.2.	HAMLET. CLAUDIO GUERIN.....	351
7.2.1.	<i>Ficha técnica</i>	351
7.2.2.	<i>Breve sinopsis y contextualización de la obra</i>	353
7.2.3.	<i>El trabajo del realizador en la adaptación televisiva</i>	361
7.3.	ACTUALIZACIÓN DEL CLÁSICO ESTUDIO 1 AL SIGLO XXI	376
8.	CONCLUSIONES.....	393
8.1.	VALIDACIÓN DE HIPÓTESIS	393
8.2.	DISCUSIÓN FINAL Y FUTURAS LÍNEAS DE TRABAJO.....	400
9.	REFERENCIAS	405
10.	ANEXOS	417

RESUMEN

En esta investigación se aborda uno de los temas más importantes relacionados con la televisión, la realización de programas, y concretamente, la figura del realizador audiovisual.

El realizador es el responsable de seleccionar la acción que sucede ante las cámaras, busca y elige la imagen adecuada y precisa para contar a los espectadores una historia o noticia. El realizador es el puente que ha de cruzar la imagen, en una trayectoria subjetiva, desde el plató o la calle para mostrar en la pantalla la imagen seleccionada. Y precisamente de la trascendencia y responsabilidad de ese trabajo surge la importancia del tema aquí tratado.

Se pretende efectuar un estudio exhaustivo del trabajo desempeñado por el realizador de programas dramáticos en Televisión Española durante el período 1956-1975, categoría bajo la cual situaremos a nuestro objeto de análisis, el teatro, coincidiendo con su auge y declive en televisión. El estudio se centrará en los programas teatrales, como subgénero de los dramáticos, y en ver el procedimiento de trabajo de los realizadores de televisión en estos programas, estudiando las técnicas de realización utilizadas, a través de su trabajo cotidiano.

El principal objetivo de la tesis consiste en el estudio de la presencia de las artes escénicas en televisión y el teatro, en particular, atendiendo al campo específico de las técnicas de realización y dirección de espacios dramáticos desde el punto de vista de la figura del realizador de programas.

Este objetivo inicial sirve como punto de partida para el planteamiento de una discusión sobre las circunstancias que rodearon el proceso de realización audiovisual de obras teatrales en Televisión Española durante el período que coincide con la época dorada de los dramáticos en televisión, de 1956 a 1975. El debate planteado permitirá conocer,

resaltar y sacar a la luz el papel que desempeñaron los realizadores que trabajaron en la producción y la realización de programas dramáticos en televisión.

Se pretende presentar un compendio y una sistematización de las reglas del lenguaje audiovisual utilizadas por un realizador, aplicadas en los programas televisivos, en concreto los relacionados con el teatro, que en muchas ocasiones han pasado desapercibidas por el telespectador.

La figura del realizador audiovisual de programas ha estado presente en Televisión Española desde noviembre de 1956, cuando se inician las emisiones oficiales. Un profesional que asumía la responsabilidad principal de la emisión de cualquier programa para la televisión que se emitía. Desde los orígenes, hay diversas categorías de programas televisivos, pero dentro de ellos nos vamos a centrar en los dramáticos, y de forma específica en el teatro emitido por televisión.

Este trabajo no es el típico desarrollo del cómo se hace una adaptación teatral para televisión, aunque si se va a hacer hincapié en ello. Este es el trabajo de por qué un realizador de televisión realiza la adaptación, dirección y realización de una obra teatral de una determinada forma. Mediante los testimonios recogidos y las fuentes utilizadas, descubriremos en qué consiste la visión personal de un determinado realizador y cuáles son sus formas de trabajar. Nos interesa la puesta en escena por parte de cada una de las corrientes de realizadores que trabajaron en los programas dramáticos de Televisión Española entre 1956 a 1975. Aunque utilizan los mismos equipos y siguen aproximadamente los mismos pasos, llegan a resultados distintos, algunos muy diferentes y otros muy similares.

El resultado final es un compendio bastante completo de puntos de vista y de estilo de los realizadores que trabajaron en la puesta en escena de obras teatrales en el período comprendido entre los inicios de la televisión (1956) y el fin de la época de oro de los dramáticos (1975).

El realizador constituye la persona eje y núcleo de un programa emitido por televisión. Es la figura que selecciona un encuadre y una acción que sucede ante una cámara y es el responsable de la elección de la imagen que ven los espectadores en sus hogares. Precisamente de la trascendencia de la responsabilidad desempeñada por un realizador, conexión entre un plató de televisión donde se realiza la producción de un programa, en directo o grabado, y la pantalla a través de la cual se emite, surge el interés de esta tesis.

ABSTRACT

This research deals with one of the most relevant topics related to television, the production of TV programmes and, more exactly, the figure of the audiovisual producer. He is responsible for the selection of the action taking place in front of the cameras. He aims to find and cast out the most suitable and illustrative shot or image to transmit a story or piece of news to the spectators. He, by means of his accurate selection of the most appropriate image, is meant to be a subjective link or “bridge” between the TV set or the real place where the action is being shot and the final result on screen. It is precisely the relevance and responsibility of his task what gives way to the birth of this essay.

The present thesis attempts to offer an in-depth analysis of the work carried out by the producer of dramatic programmes in the Spanish Television between 1956-1975 when our subject matter, the theatre, suffered both its highest degree of splendor and decline on television. It also concentrates on theatre programmes, regarding them as a subgenre of the dramatic ones. Furthermore, we will also go deep into the study of the work procedure and routines of the television producers of this sort of programmes paying special attention to the production techniques which are used in their everyday work.

The main goal of the thesis consists of the study of the presence of the performing arts both on television and in theatre, in particular, regarding the specific field of production techniques and the management of dramatic spaces from the point of view of a programme editor.

This initial aim serves as a starting point for a further discussion about the circumstances surrounding the process of audiovisual production of theatre performances on the Spanish Television for the period 1956 – 1975, the Golden Age of drama on television. The proposed debate may allow us to know and emphasize the

outstanding role played by all those producers who worked on the production and realization of dramatic programmes on TV.

The present thesis attempts to elaborate a compendium and systematization of the rules governing the audiovisual language employed by a producer and applied to TV programmes, more particularly to those closely related to theatre which, on many occasions, passed unnoticeable for the spectator.

The figure of the audiovisual producer has existed in the Spanish Television since November of 1956, when official broadcasts first took place. It resulted into a professional worker who assumed the whole responsibility of the broadcasting of any TV programme.

From the very beginning, we can find different categories of TV programmes, however we shall pay special attention to the dramatic ones, and even more specifically, to the theatrical performances broadcast on TV. The present project does not intend to stand out the typical features of a theatrical adaptation for television, though this aspect will also be emphasized. It tries to clarify the reason why the TV producer finds it necessary to carry out the adaptation, direction and production of a theatre performance in a determined way. By means of the collected testimonies and sources, we may find out the real perspective of a particular producer and his working procedure. We are specially interested in the “mise-en-scène” and performance of each of the different currents and trends of producers who cooperated on the dramatic programmes of the Spanish Television for the period 1956 – 1975, because in spite of making use of the same type of technological resources and mechanisms and having followed the same steps and criteria, the results are varied; some of them turn out pretty similar, meanwhile some others are completely different.

The final result brings about a complete compilation of different points of view and styles of those producers who built up the “mise-en-scène” of theatre performances comprehended between the emergence of television in 1956 and the end of the Golden Age of the TV drama in 1975.

To sum up, we could say that the producer represents the key element of any programme that was broadcast. It is the person who selects the framing and the action happening before the camera and is also responsible for the choice of the image enjoyed by the spectators in their houses. It is precisely there, in the producer’s responsibility

and relevance, this “bridge” and connection between the shooting action in a TV set and the final broadcast image, where the real interest of this thesis dwells.

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos de la investigación

El principal objetivo de este trabajo es una revisión de la presencia de las artes escénicas en televisión y el teatro, en particular, atendiendo al campo específico de las técnicas de realización y dirección de espacios dramáticos desde el punto de vista de la figura del realizador de programas.

Este objetivo inicial nos servirá como punto de partida para el planteamiento de una discusión sobre las circunstancias que rodearon el proceso de realización audiovisual de obras teatrales en Televisión Española durante el período que coincide con la época dorada de los dramáticos en televisión, de 1956 a 1975. El debate planteado permitirá entender, resaltar y sacar a la luz el papel que desempeñaron los realizadores que trabajaron en la producción y la realización de programas dramáticos en televisión.

Se pretende presentar un compendio y una sistematización de las reglas del lenguaje audiovisual utilizadas por los profesionales de la realización en los programas televisivos, en concreto los relacionados con el teatro, que en muchas ocasiones han pasado desapercibidas por el telespectador.

El realizador constituye la persona eje y núcleo de un programa emitido por televisión. Por la gran trascendencia y responsabilidad desempeñada por un realizador, conexión entre un plató de televisión donde se realiza la producción de un programa, en directo o grabado, y la pantalla a través de la cual se emite, surge el interés de esta tesis. Un cometido que es calificado por estos profesionales del siguiente modo:

Un trabajo, según los propios realizadores, de gran responsabilidad que contraen todos aquellos que, con su mayor o menor inteligencia, tienen que tirar de todos los hilos que aunados bajo su dirección dan forma al programa que se está lanzando al aire (BLANCO, M.C. “Infancia de un arte nuevo. El realizador de televisión”, *Telediario*, nº 53, 1958).

Con esta hipótesis de trabajo realizamos la investigación que tiene un objetivo principal: Conocer al realizador de televisión concretamente durante el desarrollo de su trabajo ante las decisiones que debe tomar cuando resuelve la consecución de una idea que tiene su concreción en un programa de televisión; especificar su responsabilidad, e indicar cuáles son las dificultades a las que se enfrenta en el día a día de su trabajo.

El objetivo general se completa con los siguientes objetivos específicos del tema:

- Contextualizar la presencia de las artes escénicas y el teatro, en particular, en los programas dramáticos de televisión, entre los años 1956 y 1975.
- Describir las principales técnicas de realización y dirección audiovisual.
- Encontrar y establecer modos regulares de realización de programas televisivos, y dramáticos en particular, en el período estudiado.
- Especificar los rasgos generales de las técnicas de la realización audiovisual del teatro en televisión.
- Determinar las funciones del realizador de programas dramáticos en Televisión Española.
- Trazar un estilo, una escuela, utilizado por los realizadores de dramáticos que trabajaron en Televisión Española en el período 1956-1975.
- Analizar dos estilos diferentes de realización de la época estudiada, a través de la selección de dos obras teatrales planteadas y llevadas a emisión con distintas técnicas de realización y dirección.

En conclusión, el presente trabajo pretende contribuir a una reflexión sobre la realización y la dirección de programas, y ser una aproximación al conocimiento en televisión de la actividad de la figura del realizador de dramáticos, especialmente en la dirección y realización de programas teatrales en televisión.

Si bien existen trabajos que abordan la puesta en escena de obras teatrales en televisión, no existen investigaciones que se enfoquen en este aspecto en particular, la figura del realizador de programas dramáticos en televisión, y de cómo aquéllos llevaron a cabo la dirección y realización enfrentándose a una serie de problemas al servir al espectador las obras teatrales seleccionadas con procedimientos televisivos.

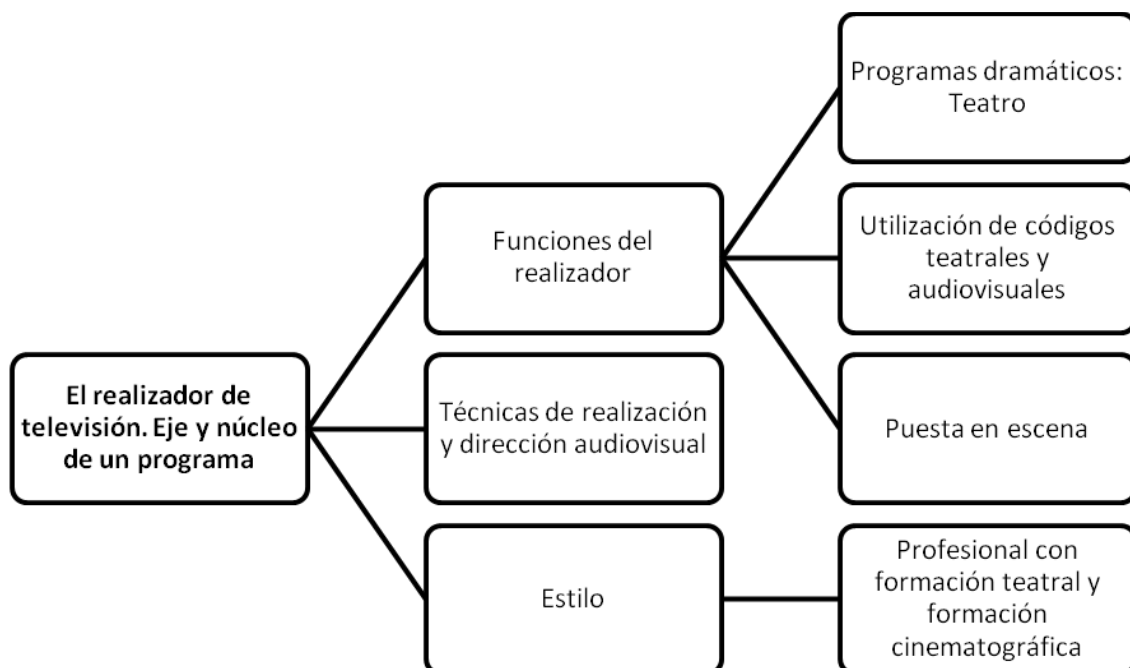
Por otra parte, el estudio está limitado al período 1956-1975, pero en este trabajo se ha considerado incorporar algunas actualizaciones que se han producido en el sector de la

realización televisiva de programas dramáticos, porque este tipo de programas se emiten actualmente también, y para ello se ha contado con las aportaciones de profesionales en activo que aportan la visión actual del trabajo del realizador.

Debemos distinguir en la evolución del teatro en televisión entre los productos realizados expresamente para el medio, de los que nos ocupamos en esta tesis, de los realizados en teatros y retransmitidos en televisión. Las retransmisiones desde un espacio escénico también se realizaron en la época estudiada; sin embargo, nosotros nos centramos en este trabajo exclusivamente en los productos teatrales montados de forma específica para televisión.

A manera de resumen y concluyendo este apartado inicial se realiza este esquema conceptual del trabajo propuesto:

Figura 1. Planteamiento inicial del trabajo



1.2. Hipótesis de investigación

La realización es uno de los aspectos más interesantes de las emisiones y retransmisiones efectuadas por televisión; un proceso desarrollado bajo la responsabilidad de un profesional, el realizador. Esta figura cobra gran importancia en todo tipo de programas en televisión. En los dramáticos, en particular, es el responsable del tipo de mundo puesto en escena. Además, un realizador utiliza unos procedimientos y unas técnicas para llevar a cabo su trabajo.

Las hipótesis que se pretenden validar, atendiendo a los objetivos propuestos en el apartado anterior, son las siguientes:

Primera hipótesis: El teatro, junto a la danza, la ópera y zarzuela, forma parte de la disciplina de las artes escénicas. La presencia de programas relacionados con el teatro en televisión se remonta a los orígenes del medio televisivo, en el año 1956.

Así se expresa García Serrano acerca de la aparición de la televisión:

Aquel invento voraz (la televisión) que servía para aleccionar a las masas – también para mentir la realidad en directo- vivió pronto la amenaza de agotar la curiosidad de los pocos, privilegiados, poseedores de receptores¹. Hubo de abrirse la caja de Pandora para encontrar ideas con las que llenar de imágenes la pequeña pantalla. El teatro– lo más antiguo- irrumpió en la televisión – lo más moderno- y a través de ella en los hogares. (García Serrano, 1996:71).

En esta misma línea, Virginia Guarinos (1992) apunta que el teatro no es un medio de comunicación de masas, como el medio televisivo, ya que aquél forma parte de las artes escénicas. Por tanto, al ser incluido en un medio como la televisión se transforma. Sin embargo, y como afirma Guarinos, el teatro puede considerarse en un lugar privilegiado del discurso televisual.

Esto se produce porque la disciplina del teatro se traslada a un medio que está organizado ya en términos espectaculares y se mantiene en una programación, a pesar de ser un espacio para minorías, sin que se le lleguen a expropiar y neutralizar sus características peculiares. (Guarinos, 1992:9).

Por lo tanto, a partir de esta cita se puede deducir que entre el teatro y el medio televisivo se produce un entendimiento, pero en el traslado del teatro a la televisión, es el hecho escénico el que debe adaptarse al medio.

¹ La estimación del número de receptores en 1957 era de 30.000, según Laffond, J. C. R., & Merayo, M. D. M. C. (2006). *La televisión en España, 1956-2006: política, consumo y cultura televisiva*. p. 410.

¿Y cómo esto ocurre en el medio televisivo?. En primer lugar, los adaptadores, directores y realizadores que trabajaron en Televisión Española tenían como planteamiento el de acercar el teatro a la mayoría, a los espectadores, y no convertir solamente al medio en un vehículo de difusión de aquél. Además, lo trataron de acercar utilizando los recursos expresivos televisuales.

Los espectadores de televisión, por otro lado, veían a través de sus receptores las imágenes que habían captado las cámaras previamente, según las indicaciones de un realizador. Por tanto, la imagen resultante sería una visión de un producto, de un programa conducido por un responsable, que le llevaría de la mano a lo que deberían ver, y que creaba una serie de problemas a resolver por el director y realizador del programa.

A este respecto, Carlos Muñiz afirmaba en el artículo *Mesa Redonda sobre Teatro y Televisión* en la revista *Pipirijiana* que la producción de programas dramáticos por televisión participaba de mecanismos teatrales, y de otros procedimientos muy próximos a la producción cinematográfica, por lo que debía abordarse como una tarea colectiva entre realizadores y autores de la obra. Respecto a cómo se decidía quién sería el responsable de la realización de una obra afirmaba:

TVE se reserva siempre el derecho de proponer el realizador al autor. Aunque algunos escritores, como ocurre conmigo, dada mi vinculación a la casa desde 1956, podemos rechazar a la persona propuesta en principio. Yo acepto a realizadores dispuestos a emprender el planteamiento del texto, e incluso, la formación del reparto en común de acuerdo conmigo (Muñiz et al.: 17).

En síntesis, la presencia del teatro en la programación de Televisión Española se reconoce como importante desde los comienzos del medio y de la trascendencia de este género nos detendremos en este trabajo.

Segunda Hipótesis: La adaptación del teatro a la televisión conlleva el trabajo de un equipo humano, entre ellos la figura del realizador.

El medio televisivo es el resultado de un trabajo en equipo, en el que todos tienen asignado un papel. Una buena realización audiovisual se lleva a cabo con diferentes profesionales, los encargados de las cámaras, los responsables del sonido y de vídeo, el equipo de iluminación, el personal de sonido, etc. En este trabajo en equipo, al realizador de televisión se le exigían una serie de habilidades y destrezas:

Una tarea responsable que mantiene los nervios en tensión. El realizador de televisión debería tener varios cerebros, el doble de ojos y oídos y, por lo menos, media docena de manos (ROYAN MARUGAN, E. “El realizador de TV”, *Teleradio*, nº 130, 1960. pp. 23-24).

Por ejemplo, el realizador Juan Guerrero Zamora relataba de este modo la gran responsabilidad de estos profesionales en la revista *Teleradio*:

El realizador televisual efectúa una selección parcelando los contenidos de la obra, según su intensidad o importancia, en planos generales o lejanos, medios-equivalentes al demostrativo ése- o y muy cercanos y primeros. Pero impone al espectador —y con alcance masivo— su propia selección. De alguna manera le coacciona y le lleva a que, luego, por su cuenta, parcele su visión de la realidad al modo y semejanza, o según la norma que le ha impuesto. Para entender claramente la trascendencia de tales premisas, imaginemos un caso límite. Supongamos que todos los realizadores de una determinada entidad televisiva seleccionaran como primeros planos los fragmentos más anodinos o estériles de sus obras y redujeran a planos generales los pasajes más inquietantes y fecundos. Y supongamos que lo hicieran así durante años y años. No sería muy aventurado afirmar que el público, o una parte del público, terminaría por conceder su atención a lo intrascendente y fútil, despreciando lo que de verdad importa. Los sistemas del pensamiento quedarían invertidos, y tergiversadas las estructuras de la realidad. ¿Es imaginable una subversión de los valores más destructiva? (GUERRERO ZAMORA, J. “La realidad planificada”, *Teleradio*, nº 648, 1970, p.9).

Se nos revela, a partir de planteamiento, al realizador como una persona imprescindible para que el programa televisivo se lleve a cabo y, en segundo lugar, la gran responsabilidad otorgada a este profesional en el medio para la selección de una estética adecuada, ya que ésta se considera decisiva, para la representación del teatro en televisión.

Tercera hipótesis: La creación por parte de los realizadores de programas dramáticos que trabajaron en Televisión Española de un estilo propio, constituido por una serie de constantes que se repiten a lo largo de sus intervenciones en las adaptaciones teatrales que se hicieron en el período 1956-75.

Una forma de trabajar personal que se convierte en el signo principal de su forma de entender y expresarse en el medio televisivo a través de su trabajo:

Los primeros realizadores que incorporaron una narrativa audiovisual a nuestra televisión (Guerrero Zamora, Pérez Puig, Alfredo Castellón, García de la Vega, Jaime Armiñan, Lombardía, Almendros) encontraron en el medio teatral el mundo más próximo a sus limitaciones y expectativas (García Serrano, op. cit, p. 73).

Desde finales del mes de noviembre de 1956, los realizadores que trabajaron en televisión fueron salvando, poco a poco, grandes problemas e inconvenientes para llegar

a dominar la técnica necesaria de la televisión para llevar a cabo sus creaciones, y establecer unos procedimientos propios de trabajo, que se pueden observar en las obras televisivas de las que tenemos constancia desde que se incorporó la posibilidad de grabar dichas obras.

La evolución de la tecnología y los medios técnicos disponibles permitió también una transformación de sus modos de trabajo. En los orígenes de la televisión, los medios con los que trabajaba un realizador en televisión distaban de los disponibles en la actualidad:

El realizador de televisión tiene frente a sí varios monitores, uno de los cuales le muestra lo que está saliendo al aire, y los restantes lo que los operadores están tomando. En el momento oportuno puede mandar que la cámara dos, o la uno, se adelante o amplíe el encuadre, y mira el efecto en el monitor correspondiente manos (ROYAN MARUGAN, E. "El realizador de TV", *Teleradio*, nº 130, 1960. pp. 23-24).

Un espacio dramático y de teatro, en particular, era diseñado conforme a las normas que imponía el medio televisivo. La producción de cualquier programa de televisión dramático requería de una idea apropiada para ser expresada con imágenes y sonido, además de un conocimiento de las técnicas para llevarla a cabo. En este proceso, el realizador utilizaba una recreación artística. De este modo, era como nacía para la televisión un espacio dramático.

Cuarta hipótesis: Desde 1956, año oficial de comienzo de las emisiones de Televisión Española, en el campo de la realización se van a producir interferencias de hombres procedentes del teatro y hombres procedentes del campo de la televisión para llevar a cabo la puesta en escena de programas dramáticos.

El éxito de los espacios dramáticos se debió sobre todo al equipo de profesionales con los que contó Televisión Española en sus inicios. Realizadores como Jesús Lombardía y directores como Gustavo Pérez Puig o Juan Guerrero Zamora, que según Miramón (2002:574), consiguieron ofrecer espectáculos de tanta calidad que fácilmente atraieron a los telespectadores hacia el teatro.

El equipo de realizadores que trabajaron en Televisión Española procedía de diferentes campos. En esta tesis, se plantea la revisión de cómo el origen y procedencia de cada uno de los realizadores que trabajaron influyó en la puesta en escena de las obras.

Un trabajo de realización en televisión no siempre recae en una misma persona. Podemos encontrar programas teatrales donde la dirección y la realización eran

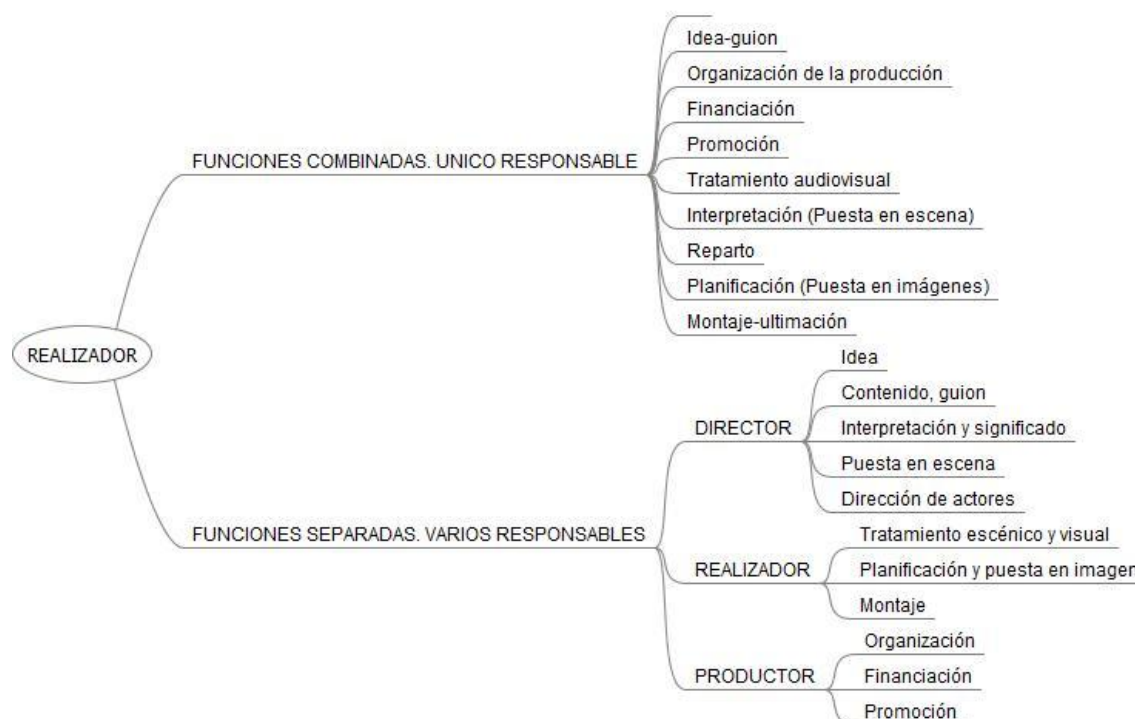
asumidas por una misma persona, y programas donde se separaba la figura del director y el realizador. Para Barroso (1988:261):

En ciertas ocasiones, la totalidad de las funciones y trabajos – por ser el proyecto o la organización empresarial de menor envergadura- recaen en único responsable que asume y ejerce todas las funciones, mientras que, en otras ocasiones las funciones son separadas o repartidas, con criterio de especialización, en dos o más profesionales que asumen cada cual su cuota de responsabilidad en el desarrollo del proyecto de realización.

Siguiendo el planteamiento de Barroso, si las funciones son combinadas, hay un único responsable de un proyecto audiovisual, es decir el director y realizador serían responsables de: la idea; el guion; la organización de la producción; la financiación del producto; la promoción; el tratamiento audiovisual; la interpretación de los actores que participan (puesta en escena); el reparto de actores; la planificación (puesta en imágenes); y el montaje.

Por el contrario, cuando hay varios responsables en la elaboración de un programa, Barroso apunta las siguientes funciones. El director sería responsable de: la idea; el contenido, el guion; la interpretación, el significado; la puesta en escena y dirección de actores. Por su parte, el realizador se ocuparía de: el tratamiento escénico y visual; la planificación y puesta en imagen; el montaje. Se trata de una separación de funciones que veremos posteriormente al analizar la figura del director-realizador. Esta dualidad se dio también en los programas dramáticos de Televisión Española entre 1956 y 1975.

Figura 2. Responsabilidades y funciones a asumir por un realizador



Fuente: Barroso García (1988:261-262)

Hay directores, como Alberto González Vergel, que procedían del teatro y se iniciaron en una serie de espacios en el mundo de la televisión, demostrando su experiencia en la dirección teatral. En la época inicial de Televisión Española, se puede observar cómo los espacios teatrales eran adaptados y dirigidos por un director y normalmente la realización se encomendaba a otra persona, el realizador. González Vergel comenzó su trabajo en televisión en la temporada 1962-1963, según Baget (1993). Adaptó y dirigió las obras del espacio *Platea*, un programa quincenal que constituye una muestra del teatro moderno, pero la realización se encomendó al realizador Pedro Amalio López. Una separación de funciones entre director y realizador que no era defendida por este realizador, ya que fue un director que asimiló muy pronto el lenguaje del medio televisivo.

Desde un punto de vista teórico, no creo en la posibilidad de que ese divorcio entre dirección y realización pueda dar buen fruto, como no puede darlo en el cine. La experiencia práctica me ha enseñado que es absolutamente imposible que se pueda montar con acierto una obra teatral si dirección y realización no se asumen por la misma persona (Baget, 1993:115).

De todos los espacios dedicados a teatro en la época estudiada, el espacio de teatro más conocido de Televisión Española fue *Estudio 1*. En ese espacio trabajaron los realizadores más importantes y prestigiosos del momento:

Gustavo Pérez Puig, Juan Guerrero Zamora, Cayetano Luca de Tena, Pedro Amalio López y Alberto González Vergel, constituyeron la primera promoción, a la que más tarde se incorporó otro elenco de jóvenes como Claudio Guerín Hill, José Antonio Páramo, Esteban Durán, Sergi Schaff, Pilar Miró que aportaron una revolución al arte dramático (Miramón, op. cit., 577).

Quinta hipótesis: La demostración a través del análisis de la puesta en escena, dirección y realización de dos obras teatrales, cuáles son las técnicas utilizadas por un realizador de televisión a la hora de poner en escena una obra dramática en el medio. El estudio de estas dos obras se completa con una actualización de la puesta en escena desde el punto de vista del realizador de las obras teatrales en la última etapa de Estudio 1 en Televisión Española, desde el año 2000 a la actualidad.

Un realizador, cuando se enfrenta a su trabajo, debe hacer frente a una serie de tareas específicas relacionadas con el medio televisivo. En esta labor, cuenta con un equipo de profesionales, con el que debe mantener una relación fluida para llevar a cabo una producción de éxito. Su actividad principal se resume en la puesta en escena y la realización de una obra audiovisual.

Pero la elaboración de un producto audiovisual comprende distintos procesos, mecánicas y rutinas de trabajo. Principalmente, las obras de teatro representadas en televisión que analizaremos utilizan la técnica de realización multicámara². Éste es un tipo de realización que permite la coordinación de las posiciones de cámaras y los movimientos de los personajes. Este tipo de técnica ya se utilizaba desde el principio en el medio y actualmente es el procedimiento habitual para llevar a cabo programas en estudio, ya que consiste en la utilización para la grabación y emisión de varias cámaras que permiten construir el discurso audiovisual con diferentes encuadres, angulaciones y planos.

Cuando hablamos de la captación de una escena que se desarrolla en un espacio delimitado previamente por una cámara, se decide lo que queda dentro y fuera del cuadro de imagen. Aquí es donde el realizador tiene gran importancia. Guarinos (1992) indica que cuando ese producto queda recogido por una cámara para televisión, existe otro ente ordenador. Hablamos del realizador:

Su mirada lo convierte en el enunciador supremo, pero sólo si nos mantenemos dentro de los márgenes del espacio dramático, ya que ofrece una visión elaborada que, además, no puede sustituirse ni aun en los casos en que existe director de plató, puesto que sus órdenes están

² La técnica multicámara consiste en la utilización para la grabación y emisión de varias cámaras.

encaminadas, a diferencia de éste último, a realizar tomas con vistas a un montaje posterior más que para la recepción del conjunto global y simultáneamente (Guarinos, op. cit., 8).

La misma autora continúa apuntando que el realizador en este proceso no es más que un intermediario enunciador:

El sujeto cero, vacío, indeterminado, es el ente televisivo, emisor último del que el realizador no es más que un intermediario enunciador que organiza unos elementos en mensajes que el sujeto institucional convierte en discurso único dentro del macrosistema televisual (Ibíd, 47).

Por ello, en el análisis de caso, vamos a analizar la puesta en escena desde el punto de vista del realizador, teniendo en cuenta la adaptación³ del texto, la puesta en escena, la dirección de actores, el tratamiento escénico y visual, la planificación y puesta en imagen a través de la utilización de planos, ángulos determinados, encuadre y composición, así como las transiciones utilizadas, los movimientos de cámara y el ritmo conseguido.

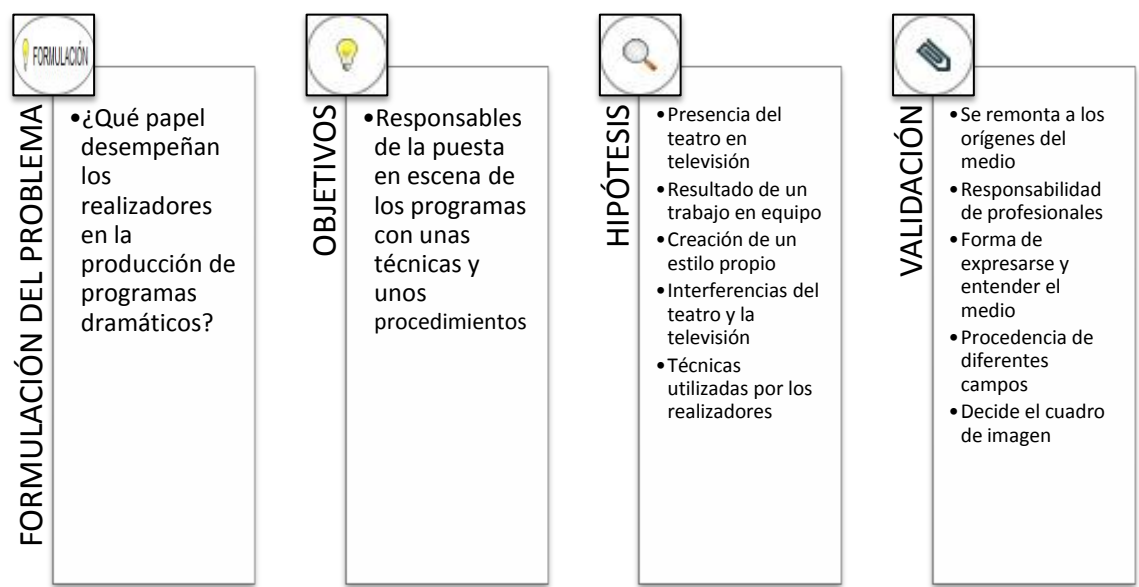
En conclusión, cada uno de los integrantes que forman parte de una producción audiovisual para un programa dramático televisivo desempeña tareas diferentes. En esta tesis, nos fijaremos en la puesta en escena⁴ llevada a cabo por el realizador de programas teatrales.

A continuación se presenta un esquema de las hipótesis de investigación planteadas en el trabajo:

³ Según Pavis (1983:23), la adaptación es la transformación de una obra o un género en otro. Este tipo de adaptación es una traslación de contenidos narrativos en contenidos dramáticos. Cambia la eficacia de la obra y la especificidad de las técnicas artísticas.

⁴ Siguiendo el planteamiento de Barroso, “Más allá de su naturaleza y vinculación con la representación, la puesta en escena televisiva exige la escenificación de unos hechos para la cámara, por lo que requiere, en su aplicación, la incorporación a la representación de aspectos propios de lo cinematográfico o televisual tales como los valores fotográficos (tamaño y escala de los encuadres, punto de vista, movimiento de la cámara, foco o nitidez de la imagen, etc.) y los propios del relato secuencial (montaje o ritmo, percepción del paso del tiempo, grado de estructuración, etc.), además de los espacios compartidos con el espectáculo teatral (representación) tales como el escenario o decorado como marco de la situación, la iluminación, el vestuario, el maquillaje o el propio reparto y dirección de los actores” (1996:60).

Figura 3. Esquema de hipótesis de trabajo



1.3. Metodología de trabajo

La metodología seguida para este trabajo se ha basado en el estudio de los programas dramáticos de televisión, de forma específica los relacionados con el teatro, mediante una selección de los más representativos, *Fila Cero*, *Gran Teatro*, *Estudio 1*, *Hora Once*, etc. Ante la imposibilidad de abordar la totalidad de las obras, se han seleccionado dos obras representativas para nuestro estudio, con el fin de determinar los estilos de realización más sobresalientes y que constituyeron un gran éxito en la época estudiada. Los responsables de la realización fueron Gustavo Pérez Puig y Claudio Guerin, respectivamente, que trabajaron en Televisión Española durante el período 1956-75.

El objetivo principal es el análisis íntegro de las técnicas de realización y dirección utilizadas por dichos responsables cuando deciden llevar a cabo la puesta en escena de una obra, teniendo en cuenta que la planificación constituyó uno de los principios sobre los que se asentaba el éxito del programa.

La comparación de técnicas de realización, así como la información recopilada al respecto, nos va a permitir distinguir el diferente tratamiento audiovisual que se da a las representaciones teatrales según la forma que un realizador se sirve de la imagen para comunicar su propio estilo y su propia ideología, que, en definitiva, constituye una manera de expresarla.

La metodología utilizada parte de la investigación sobre el medio televisivo de Casetti y Di Chio (1999). Los autores proponen el análisis de la televisión partiendo de tres dimensiones: la producción de contenidos, la oferta televisiva y el consumo de todo lo que la televisión ofrece.

Cada una de estas tres dimensiones hace referencia a diferentes áreas de estudio en el campo de la televisión. En el ámbito de la producción, Casetti y Di Chio distinguen cuatro áreas de estudio: el análisis de los aspectos tecnológicos, el análisis de los aspectos económico-empresariales, el análisis de los aspectos culturales y sociales y el análisis de los aspectos político-institucionales.

En el ámbito de la oferta televisiva, identifican las dimensiones de análisis de los programas en cuanto a contenido, estructura y funcionamiento comunicativo; el análisis de la programación y el análisis del mercado de los productos televisivos.

Finalmente, respecto al ámbito del consumo, Casetti y Di Chio identifican el análisis de los índices de audiencia, el análisis de las elecciones de consumo que empujan a ver un programa u otro, el análisis de los modos de ver, el análisis de los procesos de comprensión, el análisis de los procesos de valoración, el análisis de los efectos a corto y largo plazo de lo que se ha visto en televisión y el análisis de las dietas de medios, entendido como el modo en que el consumo televisivo se relaciona con el consumo cultural y el consumo de bienes y servicios.

A partir de estos objetos de investigación, Casetti y Di Chio plantean áreas de investigación en el campo de la televisión. Los elementos que entran en juego y donde convergen los objetos, disciplinas y metodologías de investigación son los siguientes: análisis de las entidades y de la estructura de la audiencia, el estudio de las actitudes del consumo, la indicación de la satisfacción que proporciona un programa, el estudio de las motivaciones del consumo, las reacciones inmediatas de los espectadores, la aplicación del análisis multivariado de datos sobre motivaciones, actitudes y comportamientos sobre el consumo, los estilos de vida, el análisis de las dinámicas y de los comportamientos manifiestos de consumo, el análisis de contenido, el análisis de los textos televisivos y el análisis del medio y de los procesos culturales.

De todas estas áreas, la décima área del análisis de los textos televisuales es la que permite abordar el objetivo inicial de esta tesis, las técnicas de realización audiovisual de programas dramáticos. Según Casetti y Di Chio (1999:249), se trata de un ámbito extremadamente amplio y variado, con diferentes orientaciones, desde el análisis del lenguaje (códigos y procesos de significación) al análisis de las estructuras discursivas (estructuras narrativas, formas de representación) o al análisis de las estrategias comunicativas (estructura de la enunciación o de la conversación, pacto comunicativo, situaciones comunicativas que se producen, etc.). De este modo, lo plantean los autores:

Por tanto, no se enfocan solamente los contenidos de las transmisiones, sino los elementos lingüísticos que las caracterizan, los materiales utilizados y los códigos que presiden su tratamiento (códigos lingüísticos, gramaticales, sintácticos o estilísticos, pero también culturales e ideológicos) (Casetti: 250).

Para los autores, no se trata de medir cuantitativamente la presencia de determinadas figuras o ambientes, sino de poner de relieve la arquitectura y el funcionamiento de los programas analizados, la estructura teórica que los sostiene y las estrategias que

despliegan (las imágenes de su autor y de su espectador intercaladas en el texto; es decir, sus instrucciones de lectura) (Casetti: 249-250).

Casetti y Di Chio hacen referencia a un esquema planteado por algunas empresas televisivas para analizar los programas emitidos. Un esquema que se articula en dos fases según los autores. En la primera de ellas, se realiza una serie de operaciones preliminares dividiendo el programa en segmentos y se compila un mapa de los elementos presentes y posteriormente, en una segunda etapa, se ponen de relieve los posibles nudos textuales. Como puede observarse en la siguiente tabla 1, se toman en consideración los siguientes elementos:

Tabla 1. Esquema de análisis de programas emitidos

Sujetos e interacciones	<ul style="list-style-type: none"> a) Densidad de los sujetos en el tiempo (por segmento) y también en el espacio. b) Estilo del comportamiento de los sujetos (en base a su ropa, su mímica, su proxémica⁵, su dislocación espacial, etc. c) Función de los sujetos en el desarrollo del programa y sus respectivos roles narrativos.
	<ul style="list-style-type: none"> a) Peso del texto verbal (absoluto, preponderante, medio, escaso, inexistente). b) Estilo (o estilos) de lenguaje utilizado (lenguaje sectorial, dialecto, otras lenguas). c) Contenidos del discurso; referencias a sujetos e individuos (presentes en escena, receptores de la transmisión, referencias a procesos y situaciones

⁵ Para Pavis, en el teatro, la puesta en escena adopta relaciones espaciales entre los personajes en función de la obra, de sus relaciones sociales, su sexo, etc. “Cada estética escénica tiene una concepción implícita de la proxémica, y su visualiación influye en la recepción del texto” (Pavis, 1983:383).

Textos verbales	<p>temporales (tiempo de la parrilla, social, histórico, etc.); referencias a estructuras y colocaciones espaciales (espacios de transmisión, televisivos, sociales, históricamente situados).</p> <p>d) Tratamiento del discurso (irónico, paródico, serio, dramático).</p> <p>e) Valoraciones explícitas/implícitas.</p>
Historia	<p>a) Presencia de una o de varias historias, caracterizadas por una situación de orden inicial, la sucesiva instauración de un progresivo desorden y la solución.</p> <p>b) Estructura temporal de cada historia (orden, duración, frecuencia de los acontecimientos);</p> <p>c) Si hubiera un único filón narrativo, véase la relación entre los diferentes segmentos y entre éstos y la macrohistoria.</p> <p>d) Si hubiera varios filones narrativos, explicar las interacciones recíprocas (subordinación, coordinación, paralelismo, independencia...).</p>
	<p>a) Evidencia y características de la intervención del autor ideal (encuadres, movimientos de cámara y montaje, voz de la dirección, exhibición de las cámaras y del personal técnico, música, efectos sonoros, títulos, luces, colores, presencia y uso del lugar...);</p> <p>b) Control de los espacios bisagra</p>

Puesta en escena	<p>(manifestación del autor ideal en las caretas inicial y final, en las pausas entre el programa y la publicidad y viceversa).</p> <p>c) Relación entre las diferentes figuras o huellas del autor ideal (dirección/conductores, textos verbales/ambientación).</p> <p>d) Estructura espacial de la transmisión (ambientación y modalidades de representar el contexto, modelos de espacio subyacentes, como el teatro, el salón, la plaza, el aula, el mercado...).</p>
------------------	---

Fuente: Casetti y Di Chio (1999)

La propuesta desarrollada por Casetti y Di Chio (1999) permite abordar el análisis de las técnicas de realización audiovisual y la puesta en escena de obras teatrales, atendiendo al estrato de la composición visual (categoría de puesta en escena, plástica y realización audiovisual) lograda por parte de los realizadores de Televisión Española que trabajaron en el medio entre 1956 y 1975.

Esta metodología se completa con el libro de Tadeusz Kowzan, *El signo y el teatro*. Este autor divide los signos que participan en cualquier espectáculo teatral en trece categorías: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el traje, el accesorio, el decorado, la iluminación, la música y el sonido. Pero este tipo de clasificación propuesta se limita de forma específica al campo del teatro y al espectáculo teatral, no al trasvase del teatro a televisión.

Para el análisis concreto de obras teatrales en televisión, María Pilar Espín Templado ofrece una perspectiva que recoge la propuesta de Kowzan anteriormente enumerada y añade el planteamiento de unos códigos específicos para el audiovisual:

Para aplicar el método semiótico a las obras teatrales en televisión en primer lugar tenemos que distinguir los códigos de un medio y otro, es decir los dramáticos de los fílmicos. Los trece códigos o sistemas de signos que enumera Kowzan (...) aparecen asimismo en la televisión, pero hay códigos específicos audiovisuales (de los movimientos de cámara, de las figuras de montaje, de los

movimientos internos de la imagen, de la velocidad de paso de imágenes, de transición de imágenes) que entran en funcionamiento, produciéndose a través de ellos el lenguaje fílmico narrativo, generador de una sintaxis distinta de la teatral, y propia del signo televisual dramático (Espín Templado, 2002: 562).

Esta propuesta coincide también con el planteamiento de Rafael Cremades Salvador (2012), quien se encarga de las relaciones entre teatro y televisión, con una propuesta para el análisis de obras teatrales adaptadas para televisión. En cuanto a la puesta en imagen, se incluyen el inventario de planos, las características específicas de la misma en el plano de la expresión y los espacios bisagra (Cremades, 2008).

El autor propone un modelo para inventariar los planos –con las filas y páginas necesarias-, la articulación entre ellos y los personajes presentes en pantalla, según la siguiente tabla:

Tabla 2. Esquema de análisis de programas emitidos

Nº Plano	Escala	Figuras Participantes	Articulación Corte/Encade	Casos especiales Escorzo/Picado/Contra
----------	--------	--------------------------	------------------------------	---

Fuente: Salvador Cremades, R. (2012)

El modelo propuesto por Cremades para el análisis audiovisual finaliza con la descripción de las características específicas de la imagen en el plano de la expresión, que concreta en la siguiente tabla:

Tabla 3. Descripción características específicas de la imagen

CONCEPTO.	DESCRIPCIÓN
ESCALA DE PLANOS	PG,PM,PP, PD
ENCUADRE	CENTRADO/DERECHA/IZQUIERDA
ANGULACIÓN	HORIZONTAL/CENITAL/PICADO/CONTRAPICADO
ACCIÓN	EN CAMPO / FUERA DE CAMPO
MOVIMIENTO DE CÁMARA	PANORÁMICA/ DESPLAZAMIENTO
PROFUNDIDAD DE CAMPO	DILATADA/COMPRIMIDA
ESPACIOS BISAGRA	CARETA INICIAL/FINAL Y PUBLICIDAD
EFFECTOS VISUALES	

Fuente: Salvador Cremades, R. (2012)

En base a la propuesta de Casetti, la propuesta planteada por Kowzan y el análisis aplicado al ámbito audiovisual propuesto por Espín Templado y Cremades Salvador, se presenta la categoría de puesta en escena que se pretende explorar en esta investigación a partir del análisis de dos obras teatrales, porque a partir del estudio detallado de los códigos audiovisuales utilizados podremos sintetizar los procedimientos utilizados por un realizador cuando trabaja en la puesta en escena de una obra teatral:

Puesta en escena: Título de la obra; duración de la obra; fecha de emisión; cadena de emisión; modo de emisión; descripción del escenario; dirección de actores; códigos visuales y sonoros; códigos sintácticos; punto de vista de la realización; y estilo del realizador.

Puesta en escen: Se analiza la evidencia y las características de la intervención del autor, el control de los espacios y la relación entre las diferentes figuras o huellas del autor ideal, así como la estructura espacial de la transmisión (Casetti y Di Chio, 1999:253-254).

A continuación, definimos las variables a tener en cuenta en el análisis metodológico:

- Título de la obra. Identificación del programa donde se emite la obra teatral.
- Duración de la obra. Tiempo de emisión de la obra.
- Fecha de emisión. Día de la emisión.
- Cadena de emisión. Indicación de la emisora de Televisión Española.
- Modo de emisión. Identificación del tipo de emisión: en directo o grabado.
- Descripción del escenario. Desarrollo de la acción en estudio o en exteriores.

- Dirección de actores. La responsabilidad de los realizadores en el trabajo con los actores: Tratar de lograr que los actores transmitieran. Para lograr las emociones y el desarrollo de la acción que pretendía el realizador.
- Análisis desde el punto de vista del realizador de los códigos visuales y sonoros. Describir y valorar las opciones de encuadre, ángulos, nivel, altura y escala; los movimientos de cámara y su función narrativa o estética; el cromatismo y la iluminación general; la caracterización de los diálogos; señalar los efectos sonoros y la música.
- Códigos sintácticos utilizados en la realización televisiva. La utilización de signos de puntuación tales como fundidos, encadenados y rótulos empleados; el ritmo empleado y las características del montaje.
- Punto de vista de la realización. Constituye la perspectiva con la que el realizador abordaba la historia, desde qué posición, a qué distancia y cómo aplicaba las técnicas de realización audiovisual a la obra teatral.
- Estilo del realizador. La decisión del realizador en cuanto a los emplazamientos de cámara, los encuadres, los movimientos de cámara y las transiciones se manifestaba en el tono y el estilo propio de un programa televisivo. El realizador, al abordar una obra teatral, tiene a su disposición unos medios técnicos que deberá utilizar para desarrollar el programa que, junto a su carácter creativo, confieren un estilo personal a una realización audiovisual de un programa en el medio televisivo.

Otra de las técnicas sobre la que se construye esta investigación es la entrevista. En este trabajo de investigación, se han realizado en total siete entrevistas. Las personas a las que se ha entrevistado son realizadores o productores de programas dramáticos:

- Alfredo Castellón, realizador de TVE desde 1956.
- Rafael Herrero, jefe de dramáticos de TVE en 1981.
- César Gil, productor ejecutivo de TVE en la vuelta de *Estudio 1*
- Raúl Hernández Garrido, director, realizador y escritor de teatro. RTVE. *Realizador de Escuadra hacia la muerte* (2004).
- Andrés Luque Pérez, productor ejecutivo Área de Cultura de RTVE. Realizador de *Urtain* (2011).
- Rafael Galán, realizador de la obra *Pares y Nines* para *Estudio 1* en 2004.

- Manuel Armán, realizador y director de *El jardín de los cerezos*, *Las amargas lágrimas*, *Casa de muñecas* y *Defensa de dama para Estudio 1* (2001-2006).

Una vez definido la metodología de trabajo a seguir, se recogieron los datos de la única fuente de información completa y disponible sobre la programación de Televisión Española: la revista *Teleradio*, que en 1958 se llamaba *Telediario*. Inicialmente era un breve boletín publicado por Televisión Española a partir del 31 de diciembre de 1957. Este semanario se encargaba de informar sobre los programas de la televisión. Gracias a esta revista se han podido recoger datos sobre los programas emitidos, comentarios sobre los espacios televisivos, así como testimonios de los propios realizadores que trabajaron en el medio.

Los datos recopilados pertenecen al período comprendido entre 1956 a 1975, coincidiendo con la fecha de decadencia de la época de los dramáticos. En la recopilación se presta atención a una serie de cuestiones:

- Parrillas de programación, que incluyen los programas dramáticos, que se emitieron en los diferentes años.
- Artículos específicos sobre los programas dramáticos, donde se anunciaba la creación y la supresión de distintos programas.
- Encuestas sobre niveles de audiencia de los programas, y de dramáticos en particular.
- Estudio y atención al equipo de realización y dirección que participaba en la puesta en escena de las obras teatrales.
- Recogida de la información relativa a las experiencias narradas por los propios realizadores y recogidos por la publicación *Telediario* y *Teleradio*, de la adaptación de la obra, de su trabajo en la dirección de actores, de los relatos de las dificultades y problemas a los que se enfrentaron cuando realizaron su trabajo en programas dramáticos y el teatro, en particular. Se trata de narraciones en primera persona de los propios realizadores y que constituyen una aproximación lo más detallada posible al trabajo de los responsables de la realización de los programas teatrales.
- También, se han recogido opiniones de diversos autores y se ha consultado prensa de la época, como el caso del diario *La Vanguardia* a través de su hemeroteca en línea.

A partir de todo lo anterior, se han visualizado diferentes obras teatrales realizadas en los programas dedicados al teatro, que han servido para delimitar diferentes técnicas de realización audiovisual y formas de trabajar por parte de los realizadores.

En el proceso de construcción de un discurso audiovisual o en el proceso de realización de un programa de televisión el compromiso del realizador es máximo. En los programas dramáticos, esta figura cobra aún más importancia porque habitualmente asumían la responsabilidad no sólo técnica del proceso de realización, sino que también eran responsables del proceso creativo y la dirección de actores. Sobre los responsables de llevar a cabo los espacios dramáticos, García Serrano (1996:74-75) afirma:

Desde el punto de vista narrativo, los espacios dramáticos comparten unos principios comunes, con acusada dependencia de su propia teatralidad de origen. Los realizadores que los ponen en escena proceden de este medio o se forman en él, al tiempo que son inventores de una narrativa televisiva que permanecerá más de una década; el tele-teatro se impone, aunque ha perdido la esencia misma de la teatralidad: la del espectáculo vivo, la del directo.

Sobre las obras teatrales analizadas en el estudio de caso, se procede a describir el proceso de trabajo para plantear la reelaboración planificada por el realizador:

- Visionado de las obras seleccionadas y otras relacionadas del mismo realizador con la finalidad de comparar el resultado del trabajo de realización llevado a cabo por el realizador y el criterio utilizado en la realización.
- Toma de notas sobre el visionado. Se procede a la anotación de planos, encuadres, movimientos de cámara y la técnica de realización utilizada.
- Anotaciones sobre la planificación del realizador: dirección escénica y selección de los actores, tratamiento del texto dramático, uso de la palabra, elementos escenográficos, recursos sonoros e iluminación utilizada.
- Organización de los datos y comparación con la metodología empleada, observando cómo se ajustan los códigos audiovisuales a la puesta en escena.
- La comparación de los códigos audiovisuales utilizados en las obras teatrales con los conceptos teóricos planteados por la literatura.
- La búsqueda de similitudes entre las categorías surgidas de las dos obras teatrales, objeto de análisis.

1.4. Estructura de la tesis

Este trabajo se estructura en tres partes principales, precedidas de un prólogo y una introducción, donde se plantean los fundamentos y las razones por las que se decide llevar a cabo esta investigación.

En la Parte I se realiza un estado de la cuestión de la relación entre artes escénicas y el medio televisivo, y planteando cómo el teatro, como disciplina de las artes escénicas, se integra en la programación del medio televisivo. La época en la que se centra esta tesis, 1956-1975, coincidió con el monopolio de la televisión por parte del Estado.

Partiendo del concepto de artes escénicas, que engloba al teatro entre otros, se contextualiza su traslación a televisión. También se incide en la evolución de los géneros dramáticos y de ficción⁶. El tercer capítulo, dedicado a los programas dramáticos, representa el punto de partida para la investigación posterior, ya que se presenta un recorrido histórico de los programas dedicados a teatro que se emitieron en Televisión Española en la época estudiada.

La II Parte, Realización y Dirección Audiovisual de programas dramáticos, está dedicada al estudio de las técnicas de dirección y realización de programas dramáticos. Se pretende abarcar el análisis de las técnicas de realización audiovisual a partir del contexto histórico de evolución de las innovaciones tecnológicas. Es la tecnología el elemento que permite actualizar cómo se transforma el proceso de realización en televisión de programas dramáticos, al pasar de una realización en directo a una realización basada en la grabación por bloques y una posterior edición.

Los aspectos que aborda esta segunda parte corresponden a la organización de la realización televisiva, el uso de la realización multicámara y los medios técnicos de los que dispone un realizador para llevar a cabo su trabajo.

“Notoriedad de los realizadores de dramáticos en Televisión Española entre 1956-1975” es el título de la III Parte de la tesis. Su estructura y objetivo principal es realizar un acercamiento a la figura del realizador audiovisual y sus funciones en la producción de programas dramáticos. Se analizan las dos corrientes principales de realizadores que

⁶ Consideramos también a los programas dramáticos denominarlos de ficción, porque la característica fundamental es que son espacios que tratan de recrear una obra de ficción, generalmente interpretada por actores. Para Barroso (1996:243), ficción comprendería todos aquellos programas de ficción narrativa, originales o adaptados, que implican la intervención de actores.

trabajaron en los programas dramáticos en Televisión Española, los realizadores procedentes del campo del teatro y los realizadores procedentes del campo de la Televisión. Se sistematizan diferencias y similitudes en la forma de trabajar de estos profesionales, algunas consideraciones sobre el juego de cámaras y códigos audiovisuales.

En esta III Parte hay un capítulo esencial, dedicado al papel desempeñado por los realizadores de programas dramáticos en el surgimiento de un nuevo lenguaje televisivo. Se realiza un estudio detallado de la figura del realizador y su forma de trabajo, acotándolo al análisis de dos obras de teatro llevadas a cabo con procedimientos diferentes de puesta en escena por parte del realizador. *Doce hombres sin piedad*, realizada por Gustavo Pérez Puig, y *Hamlet*, con realización de Claudio Guerin. La elección de estas dos obras teatrales responde a varios aspectos:

- El diferente origen del realizador. Se trata de indagar en la procedencia y formación de los realizadores, como responsables del trabajo de puesta en escena de una obra teatral. Fundamentalmente, estos profesionales procedían del medio teatral y del medio televisivo.
- La evolución del género dramático en televisión, fundamentalmente por las vanguardias tecnológicas, que se van incorporando progresivamente a Televisión Española, y que quedan reflejadas en las obras analizadas.

El análisis de caso de estas dos obras, que ejemplifican los modos de realización televisiva de programas dramáticos, permitirá captar la esencia de la realización audiovisual de obras teatrales en televisión y valorar las definiciones de las técnicas de realización que se utilizan en el medio televisivo. Este análisis se completa con una actualización y consideración de la vuelta en pleno siglo XXI del mítico programa *Estudio 1*, teniendo en cuenta algunas de las producciones de más éxito.

A través de la observación analítica del trabajo llevado a cabo por el realizador en el análisis de caso delimitamos:

- El alcance de la responsabilidad que tuvieron dichos profesionales en la puesta en escena de una obra teatral.
- El fenómeno de la realización audiovisual en televisión de programas.
- La realización audiovisual desde múltiples perspectivas, considerando todas las variables que influyen para poner en escena un programa llevado a cabo en estudio.

- La exploración profunda de dos puestas en escena diferentes, con la finalidad de resaltar la importancia que tuvo el teatro televisado dentro de la programación de Televisión Española en la época estudiada.

En último lugar, se recogen las conclusiones extraídas de todo el trabajo y que permiten visualizar el trabajo de los realizadores que trabajaron en los dramáticos y comparar su trabajo con el trabajo desempeñado por los realizadores que en los últimos años han colaborado en la emisión de algunas obras de teatro en Televisión Española.

Esta investigación y el desarrollo del trabajo plantean una reflexión de la figura del realizador audiovisual de programas dramáticos. Coincido con el planteamiento de García Serrano (1996:77), de que Televisión Española contó con una escuela de realizadores, cuya labor no ha sido justamente reconocida. De ahí la necesidad de esta investigación y de este trabajo.

Los últimos bloques del trabajo de investigación corresponden a los apartados de Anexos, Índices de figuras, cuadros e ilustraciones, y entrevistas realizadas. En esta sección se recogen las publicaciones y fuentes empleadas para redactar el presente estudio, junto con las recomendaciones del doctor Federico García Serrano para la elaboración de la tesis.

1.5. Teoría, análisis y límites de la investigación

La trascendencia de esta tesis radica en que pretende ser una reflexión y una descripción de la puesta en escena por parte de los profesionales de la realización que trabajaron en Televisión Española para la emisión de obras teatrales en el período 1956-1975.

Hoy en día, la profesión del realizador convive con el avance incesante de la tecnología y con nuevas formas de narrar mediante la imagen y el sonido. En el período analizado, como veremos, también la evolución de la tecnología condicionó el quehacer de los realizadores y puso a disposición de los profesionales diferentes herramientas que facilitaron su trabajo.

¿Y el teatro?, podemos preguntarnos, ¿Qué lugar ocupa hoy en día en las programaciones de las diferentes cadenas? Para García Serrano y Herrero (1987), el teatro tiene que ocupar un puesto fundamental dentro de la producción dramática, pero teniendo en cuenta la realidad que le rodea:

El problema estético y narrativo del teatro tiene que convivir e interrelacionarse con el propio problema expresivo en la televisión. En la búsqueda de las diferentes alternativas teatro-televisión puede estar la clave del problema. Apartándonos de un único camino y admitiendo el que la televisión puede tener su propio lenguaje, pero que también es el vehículo de lenguajes ajenos, es decir, partiendo de que el matrimonio televisión-teatro va a ser un matrimonio espúreo, adulterado. Donde las relaciones puedan ser diversas en función de las diferentes necesidades. Admitiendo, como algo natural, el que los resultados finales van a venir condicionados por muchas variables estéticas y técnicas, y también, por supuesto, económicas y de producción (Herrero, García, 1987:32-33).

Los citados autores plantean tres caminos posibles de encuentro entre el teatro y la televisión:

- Producciones propias de televisión
- Adecuación a la estética de televisión en un montaje teatral
- Grabación de un espectáculo en el propio escenario donde se desarrolla.

Estas tres vías planteadas por los autores permitirían mantener la presencia del teatro en la televisión de hoy en día. Pero si miramos a la televisión actual, nos damos cuenta de que el medio se ha convertido en una plataforma donde se mezcla la cultura y el espectáculo. En la parrilla de Televisión Española el teatro, así como otras artes escénicas, ocupan un espacio ocasional. Televisión Española fue pionera en ofrecer espectáculos de artes escénicas y obras de teatro, pero a día de hoy:

Con los datos que tenemos en la mano, el teatro se enfrenta actualmente al fenómeno que hemos subrayado de la progresiva individualización del ser humano, un proceso que nos lleva al modelo de

encastillamiento anterior al Renacimiento: es la “nueva Edad Media”, presagiada por Umberto Eco a finales de los años sesenta. Ante esa realidad, le cabe al teatro volver a hacer lo que siempre ha hecho, lanzarse al camino (Amestoy, 1998: 88-94).

Si hiciéramos un análisis de las parrillas de las diferentes televisiones, se podría apreciar que de forma habitual se ofrece en los servicios informativos alguna noticia relacionada con las artes escénicas. Caldevilla Domínguez (2011) hace referencia a la presencia del teatro en los medios de comunicación actuales e indica que en la parrilla actual de Televisión Española, cadena en la que centramos principalmente nuestro estudio⁷, ofrece unos espacios de perfil generalista con contenidos equilibrados considerados apropiados para la mayoría.

Por el contrario, para la época aquí estudiada, 1956-1975, la presencia en la programación de dramáticos para televisión suponía un 22% de la programación en 1963, y un 6,3% en 1969, según datos publicados sobre los diferentes programas que se emitían (Rueda, Chicharro, 2006).

Según Caldevilla (2011), no es posible encontrar actualmente en La 1 de Televisión Española ningún espacio permanente referido a las artes escénicas.

A veces, se ofrece en los magazines o servicios informativos alguna noticia puntual que tiene al teatro como protagonista, pero sólo si el acontecimiento tiene alguna relevancia concreta para el gran público: Un protagonista famoso, un éxito espectacular o una superproducción (Ibid, 4).

De esta idea, se desprende la conclusión de que sería el Segundo Canal el encargado de recoger el interés de los diversos sectores culturales que no tienen cabida en el Primer Canal de Televisión Española. Como indica Caldevilla, en esta cadena se ha emitido el modelo deseable de espacio sobre teatro: *La Mandrágora. Revista teatral de La 2*. Este programa desapareció de la parrilla televisiva en el año 2009. Se trataba de un espacio semanal emitido los viernes a las doce de la noche, donde era posible encontrar lo más relevante del sector de las artes escénicas. Incluía entrevistas, resúmenes audiovisuales de la trayectoria del entrevistado, reportajes con los ensayos de los estrenos y seguimientos de los montajes en el escenario (Caldevilla: 2011). Frente a esta inexistente presencia de programas específicos relacionados con teatro, en la época que abordamos en este trabajo se observa una evolución del teatro en televisión, con una

⁷ El segundo canal de Televisión Española surgió en 1965. En esta tesis daremos cuenta también de la importancia de este canal, porque allí trabajaron y desarrollaron su trabajo profesional un importante número de realizadores.

importante presencia desde los inicios del medio hasta la ausencia casi total en todas las cadenas.

También ha habido en Televisión Española intentos de recuperar el mítico *Estudio 1*, el programa de televisión que se estrenó en 1965 y que consistía en la retransmisión de obras de teatro. El espacio acercaba las artes escénicas y la cultura teatral a los espectadores. A partir de la temporada 2000-2001 Televisión Española volvió a hacer un intento de reponer *Estudio 1*. La producción de estos últimos años se resume en las siguientes obras: *Pares y Nines*, realizada por Rafael Galán y como ayudante Raúl Hernández Garrido; *La doble historia del doctor Valmy*, dirigida por González Vergel y realizada por Lorenzo Zaragoza; *La malquerida*, realizada por Belén Molinero; *El jardín de los cerezos*, realizada por Manuel Armán, que también realizó anteriormente *Las amargas lágrimas*, *Casa de muñecas* y *Defensa de Dama*; *Los ladrones somos gente honrada*, adaptada, dirigida y realizada por Eduardo Toral; *Escuadra hacia la muerte*, con la adaptación, dirección y realización de Raúl Hernández Garrido; *Alesio*, en adaptación y dirección de Gustavo Jiménez.

En 2008, se produce en Radio Televisión Española un cambio de dirección y del modelo de gestión, según el productor Ejecutivo del Área de Cultura de RTVE, Andrés Luque, y se piensa en crear un canal específico de cultura que sustituiría a La 2. Para el productor, por problemas de presupuesto entre otros, esta idea no se materializó, pero se pusieron en marcha una serie de iniciativas relacionadas con la programación, entre las que se encontraba la recuperación del teatro en televisión, siguiendo la tradición de *Estudio 1*, pero mezclando obras clásicas con las propuestas más modernas que se estuvieran haciendo en ese momento. Se eligió *Urtain*. Para Luque, la obra había ganado múltiples premios y por su contenido, planteamiento, casting y propuesta escénica, se adaptaba perfectamente a lo que se buscaba, además de ser muy audiovisual (A. Luque, comunicación por correo electrónico, 17 de abril de 2015).

Urtain, *La viuda valenciana* y *19:30*, han sido los últimos intentos de Televisión Española de llevar a la pantalla obras teatrales⁸.

Programas relacionados con las artes escénicas también estuvieron presentes en la televisión actual en La Primera de Televisión Española hasta principios del año 2013 con tres espacios, *Programa de mano*, *Mi reino por un caballo* y *Miradas 2*. Estos tres

⁸ Según los datos disponibles en <http://www.rtve.es/television/estudio-1/> [Consultado en marzo de 2015]

programas se fundieron en marzo de ese año en un solo programa semanal, *Atención Obras*.

Según la propia cadena⁹, el espacio tiene como ámbitos prioritarios la escena, música, artes plásticas y patrimonio cultural. El programa, de carácter semanal, se emite en la 2 y aborda las artes escénicas, la música y las artes plásticas. Según RTVE, con este programa se refuerza el compromiso por la cultura y se realiza un programa ágil, variado y divulgativo del ámbito de la escena (teatro, danza, ópera), la música, las artes plásticas y el patrimonio cultural. Para Herrero, este programa:

Atención obras, me parece un programa interesante y muy cuidado, con reportajes bien elaborados, y buenas entrevistas en plató. Pero, en mi opinión, y con el paso del tiempo, el teatro ha ido ocupando un espacio menos destacado. Los reportajes dedicados al teatro, suelen ser pequeñas píldoras de corta duración, a manera de trailers. Creo que el teatro, incluso a nivel informativo, es como el patito feo de la televisión... Parece que al final, es más vistoso un reportaje musical, o cinematográfico. El teatro, en mi opinión, debe tener, en la televisión pública, un programa dedicado exclusivamente a sus contenidos, incluyendo la danza, los títeres, y otras manifestaciones escénicas. (R. Herrero, comunicación por correo electrónico, 20 de abril de 2015).

La investigación que presentamos es de tipo descriptivo correlacional. Según Hernández, Fernández & Baptista (2010), los estudios descriptivos son útiles para mostrar con precisión los ángulos o dimensiones de un fenómeno, suceso, comunidad, contexto o situación. Para los autores, este tipo de estudios buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis. Por tanto, nuestro trabajo es descriptivo porque pretende identificar los elementos clave que participan en la realización audiovisual de una obra teatral en televisión, y porque busca especificar los orígenes y las trayectorias de los realizadores que trabajaron en Televisión Española, los condicionantes humanos y técnicos del medio televisivo, los modos de trabajo y rutinas profesionales en televisión y los procesos de ejecución de puesta en escena de las obras teatrales. Es decir, parte de una recolección de datos y una evaluación de diversas variables, aspectos, y dimensiones del fenómeno a investigar: los estilos de realización de programas dramáticos, dentro de la categoría de teatro, desde el punto de vista del realizador.

⁹ <http://www.rtve.es/rtve/20130313/2-completa-oferta-cultural-estreno-del-magacin-atencion-obras-cayetana-guillen-cuervo/616740.shtml> [Consultado en marzo de 2015]

Además, el estudio es de tipo correlacional, porque pretende responder a la pregunta de si existen asociaciones entre las variables objeto de estudio, en este caso, la procedencia de un realizador y el trabajo realizado cuando pone en escena una obra teatral. A través del estudio se tratará de responder a preguntas del tipo ¿está relacionada la formación inicial de un profesional que se dedica a la realización en televisión con la forma y el modo de llevar a cabo la puesta en escena de una obra teatral?, ¿hay obras teatrales que se llevaron a antena por un director/realizador, separando claramente las funciones?, ¿tienen los realizadores una formación dramática suficiente para interpretar una obra teatral?, ¿conocen los realizadores en profundidad el medio televisivo y el teatro?. A todas estas preguntas pretende responder esta tesis.

**PARTE I: PRESENCIA DEL TEATRO
COMO DISCIPLINA DE LAS ARTES
ESCÉNICAS EN TELEVISIÓN
ESPAÑOLA EN EL PERÍODO 1956-1975**

2. ARTES ESCÉNICAS EN TELEVISIÓN: TEATRO.

Nuestro interés en este estudio se centra en el marco de referencia del teatro, como una manifestación de las artes escénicas y con un modo de representación distinto al que se realiza en televisión, y las técnicas de adaptación y puesta en escena del teatro en televisión, a través de unas técnicas de realización audiovisual. A partir de la simbiosis de estos dos puntos de vista, presentamos una revisión de lo investigado sobre la relación del teatro y televisión.

Comenzamos señalando la contextualización de las artes escénicas dentro de una manifestación cultural que se ejecuta en vivo y en directo sobre un escenario para un público que asiste a dicha representación. Las artes escénicas presentan una amplia gama de posibilidades (el teatro, la danza, la lírica y la música) y pueden clasificarse en dos grandes áreas, las relacionadas con el teatro y la específica musical.

Las artes del teatro o teatrales pueden agruparse también bajo el nombre de artes escénicas e involucran no sólo al arte dramático, sino también a la ópera, la comedia musical, la zarzuela, la danza, el circo, el teatro de marionetas, etc. (Schraier, 2006:16).

Según Pavis (1990), las artes escénicas están ligadas a la presentación directa, no diferida o recibida a través de un medio de comunicación, del producto artístico.

El equivalente inglés (performing arts) traduce adecuadamente la idea fundamental de estas artes escénicas: son “conformadas”, creadas directamente, para un público que asiste (a) la representación: el teatro hablado, cantado, bailado, la danza, la pantomima y la ópera son los ejemplos más conocidos. No tiene ninguna importancia la forma del escenario, ni la relación escenario-sala, lo que cuenta es la inmediatez de la comunicación al público a través de los performers (actores, bailarines, cantantes, mimos, etc.) (Pavis, 1990: 54-55).

A partir de aquí, una definición aproximada sería la siguiente: dentro de la disciplina de las artes escénicas se comprenden la práctica de unas formas tales como el teatro, la danza y la música, así como otros formatos de espectáculo, como el circo, la performance, etc., con la finalidad de representarse para un público en directo. Las artes escénicas son una forma de expresión, una manifestación, que para ser apreciada, requiere de una representación y un público que sepa entender la esencia del texto

dramatizado. Es una forma de arte vivo, intangible, efímero, ninguna representación es igual a otra y se realiza siempre en un espacio escénico¹⁰.

En el origen de un espectáculo puede estar una idea original, la adaptación de un texto, que a través de un plan de trabajo se transformará en un proyecto. Para Schraier (2006), ese proyecto pasará a formar parte de la lógica de un proceso, con una serie de acciones consecutivas (analizar, diseñar, planificar, organizar, presupuestar, financiar, ejecutar y explotar). Estas diferentes fases están comprendidas en lo que denominamos preproducción, producción y explotación de un producto de espectáculo. Todo el proceso de trabajo que en teatro es la producción teatral requerirá unos recursos humanos, técnicos y económicos para llevarse a cabo.

De este planteamiento, se desprende la idea de que en la base de una producción teatral el componente artístico es el fundamental. Un elemento que está basado en el trabajo creativo desarrollado por el equipo de profesionales que participan en la producción del espectáculo, el director y el área técnica. Por lo tanto, llevar a cabo una producción de un espectáculo de teatro requiere la presencia de un director y de un equipo técnico. Shraier (2006, 19) recoge la cita de un productor mexicano Mauricio Jiménez sobre la importancia de la producción en el teatro:

La producción habrá que entenderla desde la perspectiva de ser parte medular y creadora del hecho escénico en concreto. Las ideas son esencia, pero si ellas no se traducen en actos, objetos y formas, es decir si no son tangibles, nuestro trabajo es sólo ilusión. Cuántas veces hemos creído hacer algo y únicamente ha sido una sombra o una mala aproximación a nuestros sueños. Sí, la producción, esa mezcla de creación y administración de los bienes, es una muy delicada profesión y un ejercicio muy sofisticado para lograr la concreción del cómo de la puesta en escena.

Es preciso, pues, tener en cuenta que la producción es la base de un espectáculo escénico. Se parte de una idea que, a través de un trabajo de planificación, permite concretar la puesta en escena del hecho escénico. Por consiguiente, un espectáculo de artes escénicas requiere de la materialización de unas fases de trabajo para lograr que sea estrenado ante un público.

¹⁰ Entendemos aquí por espacio escénico como el lugar donde un actor representa un personaje.

A comienzos del siglo XX ya se había producido en la mayor parte de los países europeos una disociación entre el sistema de producción teatral comercial, movido por la búsqueda de la rentabilidad económica de los espectáculos, y las diversas modalidades de producción escénica que tratarán de mantener la dignidad artística del teatro más allá de los intereses económicos (Rubio Jiménez, 1999:105).

De los importantes cambios del siglo XX, que afectan a las artes escénicas, y sobre todo al teatro, es la consideración de que el teatro con una larga tradición histórica ya no es la única forma de divertimento. Comparte su protagonismo con el cine, la televisión, etc. En esta línea se manifiesta Rubio Jiménez (1999) al afirmar que:

El auge creciente de otras actividades, diversiones y espectáculos ha arrinconado en cierto modo al teatro, que solamente en muy determinadas circunstancias recupera su centralidad como ocurre con los grandes festivales o con la utilización del teatro como un componente más de la espectacularidad de grandes eventos culturales.

Las relaciones del teatro con estos espectáculos han sido conflictivas a lo largo del siglo sobre todo en lo que se refiere a su protagonismo social y a su peso económico (Rubio Jiménez: 107). Durante el siglo XX se produjo un acercamiento entre el teatro y el cine, y posteriormente con la televisión, aunque constituyen modos de representación diferentes.

Sin duda, la televisión y el teatro están unidos desde los orígenes del medio. Los primeros programas dramáticos de la mano del realizador Guerrero Zamora emitidos desde un pequeño plató en directo ya dan cuenta de la presencia del teatro, al convertirse la televisión en uno de los principales medios para divulgar esta manifestación artística. El teatro vio en el medio un modo de aproximarse al público y ésta fue una de las principales razones por las que el teatro vivió un auge en televisión y constituyó un capítulo importante de la programación desde sus inicios.

El teatro actualmente no goza de esa popularidad e interés inicial en el medio televisivo. Sin embargo, el teatro también cuenta con su número de espectadores, aunque en menor medida que los espectadores que consumen televisión. Para conocer la situación actual por la que atraviesan las artes escénicas, y el teatro en particular, debemos realizar una aproximación a los datos de recintos escénicos, representaciones, espectadores y recaudación. Sobre la importancia de las artes escénicas, nos remitimos al anuario de la

SGAE¹¹. Según los últimos datos disponibles, las artes escénicas en España vienen registrando un retroceso continuo que se refleja en sus principales indicadores.

Los datos ofrecidos por el anuario indican que desde 2008 a 2012, encontramos que los recintos utilizados para las representaciones escénicas han bajado en un 38,2%. Sin embargo, en el año 2013 esta tendencia varió y se ha producido un ligero aumento del 2,2%. El número de representaciones ha disminuido en un 4,7%, así como los espectadores (un 4,1% menos respecto a 2012) y la recaudación obtenida (el 3,5%). Estas cifras de recaudación incluyen el IVA, que aumentó del 8% al 21% a partir del 1 de septiembre de 2012, que ha afectado en gran medida a la cultura.

Tabla 4. Datos globales de las artes escénicas

Indicadores globales	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Recintos representaciones	6.657	5.404	6.413	5.153	4.112	4.201
Representaciones	74.949	71.517	67.635	61.168	54.780	52.197
Espectadores	19.547.168	18.298.404	16.806.083	14.862.697	13.406.189	12.852.809
Recaudación	260.625.108	266.784.336	252.748.639	226.887.828	208.021.897	200.772.375

Fuente: SGAE.

La actividad escénica por comunidades autónomas muestra un comportamiento invariable en cuanto a concentración de espectáculos. Estos se localizan principalmente en las dos comunidades que cuentan con las dos urbes más populosas y con mayor oferta de ocio, Madrid y Barcelona.

¹¹ Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales. (2014). *Artes escénicas*. Recuperado de <http://www.anuariosgae.com/anuario2014/home.html>

En el año 2013, el 30,9% de las representaciones tuvo lugar en Madrid, con 16.111 espectáculos, y el 21,7% en Cataluña (presumiblemente en Barcelona ciudad), con 11.318 representaciones. No obstante, estas cifras son inferiores a las del año anterior, 103 representaciones menos en Madrid y 1.331 menos en Cataluña.

A mucha distancia encontramos las comunidades de Andalucía, con el 8,8% de las representaciones en 2013 (4.581 representaciones), y Castilla y León, con el 6,2% (3.216 espectáculos). En ambos casos, el número de sesiones fue inferior al de 2012.

De forma específica, en la categoría de actividad teatral encontramos que todos los indicadores registran un descenso en comparación al año anterior y, también respecto a años anteriores.

Desde 2009, el número total de funciones anuales de teatro viene reduciéndose de forma continua. En 2013, las funciones representadas fueron 50.634, 200 menos que en 2012 y 19.963 menos que en 2008, año a partir del cual comenzó a descender la actividad teatral.

La afluencia de público a representaciones teatrales viene mostrando una línea descendente continuada desde 2008. En 2013, según los últimos datos disponibles, el número de espectadores fue de 11,16 millones, lo que supone un descenso de 1,52 millones de espectadores respecto al año 2011. Si tomamos como referencia el año 2008, en el que se registró el mayor índice de espectadores, la diferencia es de 5,4 millones en un periodo de cinco años.

En este trabajo, el teatro se presenta como espectáculo¹² en vivo por oposición al espectáculo grabado de un programa televisivo realizado por el medio, y nos fijamos en la presencia de las artes escénicas no en el ámbito de su representación en un espacio escénico, sino en el trasvase de esta manifestación artística a la televisión, y específicamente en la representación del teatro en el medio. La asistencia a una representación teatral en directo es una experiencia distinta a la visualización a través de la televisión de una obra adaptada para el medio. Toda obra de teatro se basa en el triángulo de fuerzas compuesto de público, actor y autor. De la participación justa y

¹² El concepto de espectáculo que planteamos coincide con la propuesta de Pavis (1983), entendido como todo lo que se ofrece para ser observado. “Este término genérico se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de arte de la representación (baile, ópera, cine, etc.), y a otras actividades que implican una participación del público”. (Pavis: 191).

equilibrada de los tres componentes depende la vida del teatro (Wagner, 1972: 17). Por el contrario, con la planificación televisiva, la recitación de un actor pierde el carácter que se logra en un espacio teatral.

La realización audiovisual, como segundo elemento a tener en cuenta, es la acción de realizar, y por tanto, hace alusión a la tarea de hacer, ejecutar, elaborar, producir, crear, componer por parte de un profesional designado para ello. Según el Diccionario de la lengua española (DRAE), realización es la acción y efecto de realizar o realizarse. Esta definición se puede aplicar a la acción y el efecto de realizar programas televisivos.

Según Barroso (1996), el término realización designa todos los procesos técnico-artísticos que se llevan a cabo desde que surge la idea hasta que el producto audiovisual llega al público y, esto es, el proceso de construcción del discurso audiovisual:

La realización como proceso de creación del texto fílmico o televisivo está condicionada (las decisiones o elecciones que ha de asumir) a los factores económicos, de producción (medios técnicos) y de programación (ideológicos), lo que procura una fuerte interrelación de la realización – del realizador- con los procesos y con la estructura, industriales – financiación, presupuesto, mercado, política de programación, etc.- que soporta un trabajo creativo (Barroso: 26-27).

Este planteamiento de Barroso ya aparece recogido por May (1959: 126), quien apunta que la selección del programa y la coordinación de los programas son el punto de partida del proceso de realización: misiones relativas a la elaboración técnico-artística del proyecto inicial, y misiones relativas a la preparación de los medios necesarios para la organización y realización de las tomas de vistas.

En este contexto, este trabajo pretende esbozar la relación entre teatro, como disciplina de las artes escénicas, y la televisión. Cualquier disciplina comprendida dentro de las artes escénicas se representa para un público en directo. Cualquier representación de una obra teatral en televisión es una experiencia distinta. ¿Pero cómo se logra la transformación de los valores teatrales a términos de televisión?. Estos valores afectan a los actores presentes en el plató de televisión que dramatizan el texto dramático representado y a las cámaras que captan y filman dicha representación:

El cambio más profundo lo sufrirán los movimientos de los actores, en comparación con los que hubieran de efectuar en el teatro. Hay una estrecha interrelación entre los movimientos y posiciones de los actores y las posiciones y movimientos de las cámaras que siempre deberán corresponder a la situación psicológica del personaje (Wagner, 1972:138).

En un programa de televisión, al igual que en el teatro, hay un responsable, el director o realizador, si lo consideramos como voces sinónimas. Es el responsable del correcto programa, su tarea se convierte en imprescindible cuando tiene una idea firme y concreta, y cuenta con un planteamiento adecuado. Preproducción, producción y postproducción son las tres fases para llevar a cabo un programa. Las dos etapas iniciales de trabajo coinciden con el teatro, aunque los procesos de trabajo son diferentes. En el teatro, la tercera fase se denomina explotación, resultado del carácter efímero de las artes escénicas, que coincide con la fase última y estreno del espectáculo. En televisión, la postproducción es la edición del programa para su posterior emisión. Para la época estudiada, las fases de trabajo corresponden a la planificación de la obra y la emisión en directo, para la etapa de la televisión en directo; y planificación, grabación y edición, para la fase posterior, tras el surgimiento de nuevas tecnologías que permitieron la conservación de los programas en televisión.

Respecto al estado de la cuestión, a lo largo de los últimos años, diversos autores se han ocupado de analizar las relaciones entre el teatro y la televisión. Los trabajos que se centran en el estudio de la relación entre el teatro y la televisión no son muy abundantes, pero si hay varios trabajos que nos han resultado muy útiles para los fundamentos teóricos del trabajo.

Son destacables los trabajos sobre el estado de la cuestión, como el de Virginia Guarinos (2003), donde se apunta un estado de los trabajos del cine y la televisión con respecto al teatro. Del campo del cine, Guarinos apunta que las investigaciones giran en torno a tres líneas: trabajos de comparación de la producción fílmica y la producción teatral; la intermedialidad, concluyendo que lo que diferencia al cine del teatro no sólo es su naturaleza narrativa sino también los elementos del discurso empleados por cada medio, condicionados por la recepción de los mensajes; y la tercera hace referencia a la adaptación de teatro a cine, donde la autora plantea que es el tema más trabajado y donde aporta su idea de que la “existencia de un cine teatralizado no tiene que ver con el formato o medio de lo adaptado, sino con la intencionalidad expresiva del propio texto fílmico” (Guarinos: 70).

Respecto a la televisión, Guarinos señala que los trabajos dedicados a teatro en el medio se trabajan poco, porque cada vez hay menos presencia del teatro en televisión. La autora afirma que si son destacables los trabajos sobre propuestas de esquemas de

análisis de obras adaptadas y sobre la presencia histórica de espacios teatrales en el medio, haciendo referencia a los estudios realizados en el seno del centro de Investigación de la UNED, bajo la dirección de José Romera Castillo.

Por su parte, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, lleva a cabo una línea de investigación sobre el estudio de lo teatral bajo la dirección de José Romera Castillo¹³. El Centro organiza Seminarios Internacionales y el undécimo estuvo dedicado al estudio del teatro y el cine en la segunda mitad del siglo XX. El Seminario se celebró en la Casa de América de Madrid, del 27 al 29 de junio de 2001.

En las actas publicadas posteriormente a la celebración del Seminario pueden leerse diferentes contribuciones al estudio del teatro en televisión¹⁴, que han resultado ser un material imprescindible para la elaboración de esta tesis. Ana Suárez Miramón realiza un panorama sobre “Las producciones televisivas de teatro clásico” (Romera Castillo, 2002: 571-595), en el que se constata la importancia del teatro clásico en televisión y cómo en los diferentes programas teatrales de la época dorada de los dramáticos en Televisión Española se emitieron diferentes clásicos. La autora estudia una relación de las obras emitidas en el medio de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Cervantes, Moreto, Ruiz de Alarcón, Guillén de Castro, Fernando de Rojas, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara y María de Zayas.

Jerónimo López Mozo, en “Teatro y televisión: ¿un matrimonio bien avenido?” (Romera Castillo, 2002: 157-169), hace un repaso histórico de las relaciones entre televisión y teatro en España. Como señala este autor, desde que naciera la televisión, en la década de los cincuenta, el teatro “vio en ella un poderoso enemigo, como lo había visto antes en el cine, aunque, posteriormente, viviese un curioso idilio que se prolongó durante más de dos décadas”. López Mozo destaca los principales programas dedicados al teatro, los diferentes procedimientos de una puesta escena teatral en un espacio escénico y en el medio televisivo. La conclusión a la que llega el autor es que el teatro, en el trasvase a la televisión, pierde la fidelidad al texto original y no debe ser un

¹³ Los resultados de investigación están disponibles en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>

¹⁴ Las contribuciones están recogidas en Romera Castillo, J. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor.

procedimiento ni una herramienta para conseguir que más espectadores acudan a una sala teatral.

También son interesantes los artículos de Fermín Cabal “El diálogo en el cine, el teatro y la televisión” (Romera Castillo, 2002: 171-178); de Manuel Ángel Vázquez Medel “Adaptaciones cinematográficas de obras teatrales: una aproximación desde la pragmática de la comunicación” (Romera Castillo, 2002: 179-192); de Oscar Cornago Bernal “Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad” (Romera Castillo, 2002: 549-559); de María Pilar Espín Templado “Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión” (Romera Castillo, 2002: 561-570)¹⁵. El conjunto de estos artículos tratan de responder a preguntas diferentes sobre la relación entre el teatro y la televisión, pero en la base de todos ellos está el planteamiento de una representación teatral directa, realista, para un espectador, frente a un medio, la televisión, que cuenta con unos convencionalismos específicos y donde el teatro es contemplado desde una pantalla.

Además, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria edita, anualmente, bajo la dirección de José Romera Castillo, la revista Signa en formato impreso y electrónico¹⁶. En los 23 números, editados hasta el momento (2015), se han publicado además trabajos sobre teatro y varias secciones monográficas sobre el teatro y los medios audiovisuales. En el número 19, coordinado por Simone Trecca (19, 2010):11-15)¹⁷, Trecca plantea un estado de la cuestión sobre teatro y medios audiovisuales. En dicho estudio se esbozan cuáles son las principales aportaciones del teatro al cine y el cine de teatro, así como un ensayo de bibliografía actualizado sobre la relación del teatro con los medios audiovisuales en España. Además, hay un artículo de la coordinadora de la revista sobre la adaptación de la obra de Valle Inclán, *Martes de Carnaval*, a Televisión Española, donde señala las herramientas y técnicas de la televisión y su relación con la estética del teatro con la televisión. Los trabajos publicados por el Centro de Investigación Semiótica Literaria han resultado imprescindibles para la elaboración de este trabajo.

¹⁵ La relación completa de comunicaciones publicadas en el Acta del XI Seminario Internacional están disponibles en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/indice11.pdf>

¹⁶ <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publisigna.html>

¹⁷ Disponible en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_19.pdf

Por otro lado, sobre el análisis histórico de la presencia del teatro en televisión, destacan el de Baget Herms (1993), donde podemos encontrar múltiples referencias al desarrollo y evolución del teatro en televisión. Constituye el libro de Baget un trabajo de investigación sobre el medio, dividido en veinte capítulos, coincidiendo con diferentes hitos significativos, comenzando por las primeras experiencias a la inauguración de Televisión Española, pasando por la creación de los estudios de Prado del Rey, la inauguración de la segunda cadena de Televisión Española, y el final de la televisión franquista. Un estudio completo, basado en la recopilación de fuentes documentales propias del autor, el visionado de diferentes programas y las entrevistas personales realizadas por Baget a profesionales que trabajaban en el medio, a través de sus opiniones y recuerdos. En definitiva, constituye uno de los trabajos más acotados y detallados de este período histórico al que atendemos en este trabajo, ya que cada uno de los capítulos es un recorrido a través de las estructuras y financiación, el desarrollo de la tecnología y los medios de producción, la política informativa y educativa y la programación y sus autores. Un compendio lineal y cronológico completo al detenerse en detalles que conforman la historia de la programación en Televisión Española y que se consideran fundamentales para llevar a cabo este trabajo.

Del mismo autor, es la obra de 1975, *18 años de TVE*, con anotaciones para el desarrollo del medio televisivo. El libro, como indica su nombre, se publicó a los dieciocho años del nacimiento de Televisión Española. En seis capítulos, Baget realiza un recorrido por los orígenes de la televisión, cómo se hacen los telefilmes, cómo se hacen un programa musical hasta un espacio teatral, pasando por un programa en directo como *Estudio Abierto*. De una forma breve, concisa, el autor señala el planteamiento y la técnica de realización utilizada para cada uno de los tipos de programas analizados. También hay un recuerdo en ilustraciones a presentadores, actores, artistas, etc., que estuvieron presentes en ese período.

También son imprescindibles las aportaciones de Lorenzo Díaz (1994). Un completo estudio dividido en tres partes, coincidiendo con las pruebas experimentales y años heroicos de la televisión (1949-1961); el desarrollismo y la expansión, lo que Díaz denomina la edad de oro, de 1962 a 1975; y una tercera parte, dedicada a la televisión en la Democracia y la ruptura del monopolio de la televisión pública. El autor cuenta con testimonios de figuras relevantes de Televisión Española, que en primera persona

narran la historia del medio desde su etapa experimental. Entre las aportaciones figura la de algunos de los más importantes realizadores que trabajaron en el medio, por lo que ha sido importante para este trabajo.

Manuel Palacio (2001) en su libro, *Historia de la Televisión en España*, presenta una historia no lineal de la televisión en España en nueve capítulos. Inicia su trabajo en la prehistoria de la televisión en España, avanza a lo largo de los años cincuenta, sesenta, los setenta y llega hasta los años noventa. Lo peculiar de este trabajo, es el estudio de Palacio en capítulos independientes de lo que el autor denomina *Televisión de minorías*, al dedicar este capítulo a los orígenes de la Segunda Cadena, el UHF y la importancia de los dramáticos, y *Ficciones de máxima audiencia*, un estudio del género de ficción desde sus orígenes a los años noventa. Un estudio que recoge comentarios sobre los programas de producción propia de la cadena y que también ha resultado fundamental.

Una segunda línea de trabajos esenciales, ha sido el que gira en torno a la relación del teatro con otros géneros de ficción, mediante el análisis de las técnicas de realización utilizadas para la grabación del teatro en televisión. Así, destacamos los trabajos de Barroso (1988, 1996, 2008). Los tres estudios han constituido la base primordial de este trabajo para entender el papel del realizador y su importancia en una producción televisiva. El primero de ellos, *Introducción a la realización televisiva* (1988), es una obra que tiene en cuenta todos los aspectos que necesita un realizador de televisión cuando se enfrenta a su trabajo. En doce capítulos, Barroso traza las bases del medio televisivo, las teorías de la televisión, el lenguaje televisivo, la importancia del guion en la realización televisiva, la puesta en escena televisiva, el actor televisivo e incluso dedica un capítulo específico a la televisión en directo. Por todo ello, constituye uno de los trabajos a tener en cuenta por ser un trabajo completo en cuanto a asentar los principios sobre los que trabaja el realizador de televisión en el proceso de construcción del discurso audiovisual.

Realización de los géneros televisivos (1996) es el segundo libro elemental utilizado en este trabajo, al tratarse de un completo manual. El manual está dividido en dos partes: una general, dedicada a los conceptos básicos de la realización audiovisual de programas en televisión, las modalidades y los medios técnicos necesarios; y una parte específica, que es un repaso en diferentes capítulos a los géneros televisivos. De esta segunda parte, nos interesa el capítulo dedicado a la ficción, que el autor subdivide en

diferentes apartados atendiendo al concepto, tipología de subgéneros y las técnicas de realización.

Del año 2008 es la obra *Realización audiovisual*, en la que Barroso realiza una revisión de los fundamentos planteados en los anteriores trabajos sobre la realización ante el nuevo panorama audiovisual, caracterizado por el avance de la tecnología y la aparición de nuevas formas de expresión. Un completo trabajo y actualizado sobre la puesta en escena y dirección artística, la construcción de la escena plano a plano, el concepto de realización y la figura del realizador, director, autor.

Fundamental es también en esta línea la obra de Gerald Millerson (1999), un manual práctico de las técnicas de realización y producción en televisión y un compendio de la experiencia profesional del autor. Un estudio detallado sobre el equipo humano requerido para llevar a cabo una realización, cómo utilizar de una forma adecuada los medios técnicos y las operaciones técnicas que conlleva una realización monocámara o multicámara. Otros aspectos a los que Millerson presta atención están relacionados con el trabajo con la cámara, la iluminación, el tratamiento del sonido, cuáles son las técnicas básicas para realizar un montaje, la relevancia de la escenografía para un programa de televisión, etc. Un libro de base para poder entender el cómo se llevó a cabo la realización, con los recursos que ofrece la tecnología, de los programas dramáticos en Televisión Española en la época estudiada.

Una gran aproximación al medio y las circunstancias que rodeaban el proceso de producción de programas en los momentos iniciales de Televisión Española es el libro de Baget (1965), *Televisión, un arte nuevo*, donde el autor plantea cuestiones esenciales del medio y cómo la tecnología influía en la realización de los diferentes programas.

Otro manual de más reciente aparición y que también actualiza el papel de la realización es el libro de Bestard (2011). La autora plantea la evolución de las técnicas de realización en consonancia con los avances tecnológicos. Bestard detalla las consecuencias que ha supuesto este avance para el realizador, detallando la situación actual y las características en las que se desarrolla su trabajo. Otros aspectos sobre los que se detiene esta obra actual son la narración con imágenes y sonidos, los tipos de formatos, las características de la emisión, los géneros empleados, etc., unos elementos que en su conjunto forman parte de la realización.

Otro libro que también ha aportado ideas relevantes para llevar a cabo este trabajo es el de Zettl (1998), donde el autor introduce las habilidades requeridas para llevar a cabo una producción en televisión. El estudio se aparta de la línea profunda de análisis de la realización televisiva, pero si es un compendio completo en cuanto a la producción de un programa. Un dramático teatral exigía una planificación previa, con diferentes ensayos, y en este manual se da cuenta de la importancia de esa fase inicial de trabajo.

Relacionado con el aspecto de la producción, también se encuentra el libro de Abadía y Díez (2013), donde los autores plantean la figura del productor audiovisual, haciendo hincapié en los procesos de producción audiovisual.

Una tercera línea de trabajos son los relacionados con la producción de ficción. De gran importancia por su relevancia e interés para este trabajo, es el libro *Los procesos de producción de series argumentales*, de Herrero y García Serrano (1987). En él, se plantea un modelo de gestión tradicional de la producción de ficción televisiva en la televisión pública. Para los autores, hablar de programas dramáticos en televisión no es hablar de programas aislados, “sino de un área temática identificable que dentro de un plan de emisión tiene sus propias señas de identidad” (Herrero, García Serrano, 6). Se trata de un acercamiento fundamental para llevar a cabo este trabajo por la experiencia de los dos autores en Televisión Española en programas dramáticos.

Schihl recoge también un excelente manual sobre la *Organización y procesos de dramáticos en televisión*, libro imprescindible desde el plano teórico para entender las fases de producción de un programa dramático y la responsabilidad que cobra cada integrante del equipo humano en cada una de las fases.

Con respecto a los documentos que nos han permitido contextualizar los géneros televisivos, consideramos que el libro de referencia es el de García Cebrián, donde el autor realiza una clasificación de los géneros audiovisuales, y que nos ha servido para la delimitación del género estudiado en este trabajo, el dramático, dentro del contexto de los géneros televisivos.

Acotando el tema al modo de realización en televisión de los géneros, Barroso (1996) apunta que en la evolución de la televisión se ha asistido a la transformación de los géneros clásicos que primaban en las parrillas del medio en sus orígenes, y permite clarificar cómo ha evolucionado el género de ficción en particular.

En relación con la transformación que ha sufrido el género de ficción en televisión, García de Castro esboza una evolución de las series en España. En la década de los noventa, las series de ficción televisiva de producción española experimentaron un gran crecimiento. El autor presenta un estudio que reconstruye la historia de las series españolas de televisión desde sus orígenes hasta su hegemonía, haciendo referencia al género teatral, objeto de este trabajo.

Otra aportación fundamental para esta tesis es la de Patricia Diego, dedicando un capítulo a la historia de la producción de contenidos de ficción en la televisión española. El análisis, que abarca todos los géneros de ficción televisiva, traza el desarrollo del género de ficción desde 1956 hasta la actualidad.

Guarinos (1992) en su libro *Teatro y Televisión*, plantea un estudio sobre el teatro en televisión, y realiza un análisis de un mensaje donde una producción teatral es el contenido y la televisión el medio por el que se emite. El resultado al que llega la autora es que a la presencia en el teatro del autor, director, actor, se añade el de realizador en la televisión:

Cuando ese producto queda recogido por una cámara para televisión, existe otro ente ordenador. Hablamos del realizador. Su mirada lo convierte en el enunciador supremo, pero sólo si nos mantenemos dentro de los márgenes del espacio dramático, ya que ofrece una visión elaborada que, además, no puede sustituirse ni aun en los casos en que existe director de plato, puesto que sus órdenes están encaminadas, a diferencia de este último, a realizar tomas con vistas a un montaje posterior más que para la recepción del conjunto global y simultáneamente (Guarinos, 47).

Además, en segundo lugar, en televisión pasamos del espectador de teatro que asiste a una representación en directo a un telespectador:

El teatro ordena un mundo y hace creer al espectador que lo posee, ofrece un todo vivo aceptado como real a través del reconocimiento del juego de ficción. El telespectador, sin embargo, se enfrenta a una pantalla que le ofrece el producto elaborado de un mundo en fragmentación (Guarinos, 57).

Y en tercer lugar, Guarinos plantea la articulación del discurso del teatro en televisión, y propone la grabación de una puesta en escena en un local de teatro, el teatro grabado para televisión y obras adaptadas al cine sobre textos dramáticos, donde sí existe un interés en utilizar el lenguaje del medio. Una de las conclusiones a las que llega es que la televisión en su relación con el teatro ha buscado un modelo propio que pudiese servir para el tratamiento específico del discurso teatral, un camino que sigue abierto y

que no tiene por qué concluir con los planteamientos cinematográficos que son más útiles para los géneros propios de la televisión que para el teatro (Guarinos: 1992).

Tras esta revisión de los estudios más significativos relacionados con el teatro y la televisión, se plantea la cuestión sobre el papel que cumplen los medios de comunicación hoy en día en la emisión actual de obras teatrales en televisión. En la publicación específica dedicada al teatro, *La revista de la industria de las artes escénicas, El mundo del espectáculo teatral*, en el número 63 de junio de 2011, se abre un debate en torno a la pregunta de *¿Cómo se puede mejorar el papel de los medios de comunicación en la difusión de las artes escénicas?*, mediante una entrevista a Rosana Torres, especializada en artes escénicas. La autora trabajó en Televisión Española en el magazine semanal sobre las artes escénicas, dirigido por Rafael Herrero y autor, junto a Federico García Serrano, del libro *Producción de Series Dramáticas en Televisión*.

Torres indica que los medios de comunicación no están en la misma posición que la industria del cine, ya que ésta cuenta con un apoyo y protección que, condiciona toda la relación posterior con los medios, y la autora plantea la obligatoriedad de apoyar financieramente desde las cadenas públicas de televisión los proyectos de producción española. En cuanto a cómo tratan los jefes el teatro:

Sólo puedo decir que para ellos es un frente más al que atender, porque tienen muchos y muy importantes, incluido el teatro. Pero también nos olvidamos todos que el teatro, que hasta hace muy poco era algo artesano frente a las industrias del cine, la música, la literatura..., hoy también es una fuente de ingresos fundamental, algo que olvidan los medios y los propios creadores de teatro. Desde este punto de vista, los medios de comunicación determinan lo que interesa al público en cuanto a intereses culturales se refiere, y puede haber otros intereses detrás que se consideran más relevantes (Torres, R. (2011). *¿Cómo se puede mejorar el papel de los medios de comunicación en la difusión de las artes escénicas?*. La revista de la industria de las artes escénicas, El mundo del espectáculo teatral, 63, 22).

En esta perspectiva de reflexión de la relación actual entre el teatro y la televisión, Rafael Herrero señala que:

El teatro es una ceremonia que ocurre en un espacio, y con el público presente. Y es verdad. El teatro, así, es algo único. Y el espectador, siente que ha visto algo irrepetible Pero eso ocurre, también, con la mayoría de los deportes. Ver un partido de fútbol en televisión, no es lo mismo que estar en el campo. Y eso sucede con diferente tipo de eventos. No es lo mismo verlos en casa, que formar parte del espectáculo en vivo. La televisión tiene un lenguaje propio y casi exclusivo (el directo). Pero, la televisión, es capaz de servir de vehículo a otros lenguajes diferentes: cine, música, teatro, opera,

etc... Seguramente, la obra, *Arte*, de Yasmina Reza, tiene un lenguaje exclusivamente teatral. Pero el lenguaje de la televisión, puede servirnos esa propuesta, de otro modo, en el que perderemos algunas cosas significativas, pero encontraremos otras diferentes. Y, de cualquier modo, el mensaje de esa obra, su conflicto, sus personajes... llegarán nítidamente, a los espectadores de televisión. (R. Herrero, comunicación por correo electrónico, 20 de abril de 2015)

Algo semejante ocurre con las posibilidades hoy en día del teatro en televisión a lo que también nos referimos y donde Herrero manifiesta esta postura:

Fundamentalmente, permite que una obra de teatro llegue al máximo de espectadores. Un éxito teatral en España, recorre, habitualmente, algunas ciudades importantes, pocas, y sólo esos espectadores pueden ver esa propuesta dramática. Los demás quedan excluidos. De esta forma el teatro, para muchas personas, pasa a ser algo raro e inusual. Sólo por eso la televisión (pública) no debe olvidarse del teatro. Hay, actualmente, un canal privado y de pago, que emite diariamente opera (a veces en directo). Yo lo veo con frecuencia. No suele ser una retransmisión frontal, y plana. No. Utiliza varias cámaras. Y te acerca en planos cortos a los protagonistas. Mostrándote detalles que, generalmente, pierdes en el teatro. El sonido es muy aceptable. Yo preferiría estar en el teatro viéndolo, y escuchándolo, pero disfruto, en casa, asistiendo a esa representación a través de la televisión.

El tiempo del teatro en televisión, ya no puede ser el mismo que en los años, 60, 70... Pero tampoco estoy de acuerdo en que haya desaparecido prácticamente, de la programación de la televisión pública. Y tampoco creo que deba ser un hecho aislado, y excepcional. Hay propuestas escénicas que se adaptan mejor al lenguaje de la televisión. Hay diseños de producción que permiten que el lenguaje televisivo aporte elementos muy interesantes a la propuesta teatral. En esos casos se produce, de algún modo, una recreación. También es posible que la televisión, sea testigo de un acontecimiento teatral ajeno, y lo retransmita, de la mejor manera, a todos los espectadores. (R. Herrero, comunicación por correo electrónico, 20 de abril de 2015)

También autores como el realizador Alfredo Castellón, Barbero, Cabal, del Moral y Herrero (2000) en un artículo sobre *Teatro y televisión*, opinan que el teatro tiene que preocuparse menos de suplicar noticias o programas dedicados al género y dedicarse a realizar espectáculos y actividades que realmente interesen, sorprendan o atraigan a la gente, para que el teatro interese en televisión. “Hay que hacer obras y espectáculos tan interesantes o llamativos que hablar de ellos aumente la audiencia” (Castellón et al. 16-24).

En segundo lugar, los autores indican que el teatro tiene mucho que aprender del medio televisivo. Los directores teatrales, para que el trasvase del teatro a la televisión sea posible, deben aceptar las reglas de juego existentes de los espectáculos escénicos y dramáticos, esto es, la utilización de un determinado código audiovisual:

Mi conclusión, desde luego sin pretender molestar a nadie es que los autores del teatro debemos bajar del inexistente en este momento para los espectáculos escénicos y dramáticos. Si adoptamos una actitud de estar ofendidos porque los medios de comunicación, y en concreto, las televisiones, no nos atienden como merece nuestro arte, caeremos, en una trampa estéril para autoexcluirnos. Si, por otra parte, nos encerramos en una supuesta torre de marfil al despreciar lo que otros hacen, pensando que lo nuestro es mejor en todos los sentidos, quedaremos aislados en una torre auténtica aunque no precisamente de marfil (Castellón et al. 16-24).

Asimismo ocurre con la opinión del realizador Alfredo Castellón, para quien la labor de Televisión Española en la divulgación del teatro es positiva, pero la forma en que se hace es negativo, porque las obras que actualmente se adaptan son obras simplemente fotografiadas y eso no es el teatro en televisión. “El teatro de televisión tiene un lenguaje específico que se desarrolló con bastante dignidad en la etapa anterior que hay que recuperar” (Castellón et al. 16-24).

Castellón también opina sobre la divulgación de las producciones por televisión frente al cine. A este respecto, el arte teatral no se plantea su divulgación por el medio televisivo, y por ello, según el realizador, los propios profesionales del teatro tienen cierta culpa de que dicha manifestación artística no tenga una gran difusión en los medios de comunicación. “Tenemos una parte de culpa las gentes del teatro, por no entender que si queremos que nuestras producciones sean divulgadas tenemos que dar facilidades (Castellón et al. 16-24).

El lenguaje del teatro en televisión se ha perdido, anteriormente planteábamos la evolución del lenguaje televisivo, y esto sucede porque no podemos ver una emisión de teatro en televisión. Desde que desapareció el programa Estudio 1 u otros programas similares se perdió una forma de lenguaje. Los programas destinados a artes escénicas o teatro funcionaban gracias al factor cultural, que hoy se ha perdido. Antes funcionaba el factor cultural. El teatro es un programa cultural, y eso es un valor que no necesariamente tiene que ser incompatible con u programa divertido. Eran programas de máxima audiencia, sin renunciar a lo cultural (Castellón et al. 16-24).

Para Castellón, hoy en día, la presencia del teatro en televisión pasaría por realizar adaptaciones elaboradas según el modo de hacer de cómo se hicieron los grandes éxitos de los años sesenta y setenta, que contaban con buenos guiones. Y así se manifiesta sobre el posible futuro del teatro en televisión:

El futuro del teatro en televisión está en las adaptaciones bien hechas, en los guiones bien escritos, bien visualizados para que esa obra de teatro con su contenido y su narrativa y su poética se traslade a ese otro lenguaje. Ese es el camino fundamental, para Herrero. Luego existe otro camino, que puede

ser un camino intermedio como es traer el montaje a plató y adecuar interpretaciones, movimientos de escena, etc. (Castellón et al. 16-24).

Y también se expresa González Requena a propósito del aspecto del teatro en televisión y de su presencia en el medio:

La tendencial desaparición del teatro, cuya vinculación a la palabra, a la presencia física del cuerpo del actor –imposible en el universo descorporeizado de la televisión- y a espacios escénicos limitados le hace imposible competir en términos espectaculares con el cine, el telefilm o la telecomedia (1985: 93).

Por su parte, Helbo (1978) siguiendo a Luciano Codignola opina que el teatro se consideraba una disciplina en términos de diversión y de enseñanza. Los espectáculos además de divertir debían aportar enseñanzas al espectador y con el nacimiento de la televisión la dimensión didáctica del espectáculo fue recogido por el medio:

La televisión es un código que posee una mayor facilidad y medios que el teatro para cumplir con la función didáctica. La televisión puede dar información muy rápida y muy completa sobre varios contenidos y temas. Por tanto, es lógico que a partir de los años setenta se hable cada vez menos de diversión y de la enseñanza con respecto al espectáculo teatral (1978: 12).

A partir de los años setenta el espectáculo teatral se aleja de los aspectos de diversión y enseñanza como los aspectos más importantes de esta disciplina y se aproxima a una orientación más didáctica, en línea con la evolución del género dramático en televisión.

3. LOS GÉNEROS EN TELEVISIÓN (1956-1975)

3.1. Conceptos iniciales. Clasificación de los géneros en televisión. Dramáticos

La televisión ha evolucionado desde su nacimiento, en el año 1956, a convertirse actualmente en un medio más complejo. De la simpleza inicial, de los esfuerzos constantes que se hicieron por construir y sostener el medio, se ha pasado hoy a una situación donde la televisión:

Es un dispositivo tecnológico, productor de información y de espectáculo, una realidad económica e industrial, un instrumento de influencia y de poder, un archivo de formas culturales, una presencia que incide en el ritmo de nuestra vida cotidiana y muchas otras cosas más (Casetti y Di Chio, 1999: 13).

Hasta 1989, España contaba con un único medio público, Televisión Española, pero es desde 1990 con la aparición de las televisiones privadas, cuando este panorama audiovisual cambia. Además, como indican los mismos autores:

La televisión es también un objeto elusivo. Algo que se escapa que incluso desborda hasta el punto que casi no se puede definir de modo instantáneo, ni tampoco se puede retratar de modo sintético. Todo esto se produce, en primer lugar, porque no hay una televisión, sino diferentes modos de ser que se suceden unos a otros, se superponen y se sustituyen en función de diferentes tiempos y lugares. De la televisión generalista, que proporciona un poco de todo, a las televisiones temáticas que ofrecen programas especializados (Ibid: 14).

Pero esta evolución no se ha reflejado solamente en el surgimiento de los canales privados. La digitalización ha traído consigo cambios en los procesos y modos de producción, como en las vías de distribución de los contenidos, en un contexto global de cambio económico, tecnológico y social, en el que la televisión también se ha visto inmersa. Este panorama es descrito del siguiente modo en el *Informe de la Industria Audiovisual en España*:

El modelo tradicional de la televisión se ve sacudido por apremiantes exigencias tecnológicas y regulatorias en la producción, distribución, recepción y evaluación del significado político y comercial de las audiencias; pero también por competidores que brotan de su propia clientela, de esos usuarios finales que ya están en disposición de crear sus propios contenidos personales, y sobre todo, de poder elegir libremente sus experiencias de visionado en diferentes tipos técnicos de pantallas, sin las restricciones horarias y de localización asociadas a las ofertas monótonas de las parrillas lineales (Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión, 2010:11)

Las consecuencias de estos cambios se pueden apreciar en la industria audiovisual en los siguientes puntos, según dicho Informe (2010: 12):

- Los cambios tecnológicos, regulatorios y de los usuarios están sacudiendo el modelo tradicional de la televisión.
- Los usuarios pueden elegir libremente sus experiencias de visionado en distintas pantallas, sin las restricciones horarias y de localización de la televisión convencional.
- La desmasificación de los medios masivos avanza en el siglo XXI.

De ello se desprende una modificación en una industria basada en productos con contenidos, con la que los medios habían sobrevivido hasta esta revolución. Cada emisora producía unos contenidos acotados en diferentes géneros, y se distribuían por el medio. La situación en la que vivimos es descrita del siguiente modo:

En el tablero audiovisual ya no sólo juegan las figuras tradicionales, como los operadores de televisión y de telecomunicaciones, los productores, los anunciantes o los agregadores de contenidos. La nómina se amplía ahora con los fabricantes de dispositivos, los creadores de sistemas operativos y de software, y los prestadores de capas de servicio en red como los buscadores o las redes sociales. Todos ellos con pretensiones de actuación universal (Ibid: 12).

Con este panorama y en este mapa audiovisual, nos encontramos que en las parrillas de televisión abunda una programación con presencia de diferentes géneros. Como en otras artes, el teatro, el cine, la literatura, en televisión también hay diferentes clasificaciones de los géneros atendiendo a normas y convenciones.

Antes de abordar ningún otro tema, debemos tener clara la definición de género. El diccionario de la RAE en su quinta acepción afirma que género “en las artes, indica cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido”. Por tanto, el género hace referencia a las distintas categorías en que podemos clasificar una obra.

La evolución y el cambio constante del medio televisivo desde sus orígenes a la actualidad, no impide que podamos realizar una clasificación de los géneros en televisión y acotar el género del dramático, objeto de nuestro trabajo. En los inicios del medio:

La programación televisiva en aquellos años no era tan variada como ahora, por lo que según Carreras contaba con dramáticos, informativos, variedades y concursos, educativos, culturales, infantiles, filmados y varios o “miscelánea”, que es como denomina la revista *Teleradio* a los programas difíciles de clasificar (Carreras, 2014: 617-619).

Wolf realiza una aproximación al concepto de género. Para el autor, los géneros indican modos de comunicación culturalmente establecidos, reconocibles en el seno de determinadas comunidades sociales. Los géneros, según esta acepción, se entienden como sistemas de reglas a las cuales se hace referencia (implícita o explícita) para realizar procesos comunicativos, ya sea desde el punto de vista de la producción o del de la recepción (Wolf, 1984: 189).

Un primer acercamiento a la clasificación de géneros de programas es la propuesta por Barroso (1988:36), según el criterio de la UNESCO de 1979, donde ofrece ocho géneros en función de la finalidad de sus contenidos:

- Información: Política económica y social del país y del extranjero. Constituido este bloque por boletines de información y comentarios; noticias especiales o extraordinarias, asuntos públicos (bajo la forma de discursos, debates, magazines, etc.); noticias deportivas (programas especiales o separados); documentales y otros (meteorológicos, estado de las carreteras, etc.).
- Educación. Se trata de programas relacionados con la educación escolar y universitaria; educación extraescolar para niños y jóvenes, educación extraescolar para adultos; formación profesional, cursos de idiomas, etc.
- Cultura. Teatro, bellas artes, música, danza y películas. Recoge una división entre largometrajes; dramáticos y telefilms y otros (artes plásticas, urbanismo, festivales, turismo cultural, etc.).
- Ciencia. Ciencias y vulgarización científica.
- Entretenimiento. Música, danza, concursos y juegos diversos, deportes (transmisiones y competiciones), otros.

- Emisiones destinadas a públicos específicos. Para la mujer, los niños y la juventud; emisiones religiosas y otras.
- Publicidad. Anuncios publicitarios (comerciales y no comerciales).

Para Barroso este criterio tiene un valor orientativo y no vinculante, ya que cada empresa de televisión podrá ajustar las diferentes denominaciones en base a sus intereses de difusión, mercadotecnia o análisis de aceptación de audiencia.

El mismo autor propone una clasificación de programas con criterios distintivos más funcionales y distingue entre:

- Informativos (regulares, especiales)
- Deportivos (información deportiva, retransmisiones de fútbol, otras retransmisiones)
- Actualidad
- Opinión
- Divulgativos
- Miscelánea (variedades, magazines)
- Documentales
- Reportajes taurinos (información taurina y transmisiones)
- Concursos (juegos y promoción)
- Infantiles y juveniles (dibujos animados, otros infantiles, otros juveniles)
- Religiosos (regulares, transmisión)
- Cinematográficos (largometrajes de producción española, americana y otras producciones, cortometrajes)
- Dramáticos y telefilms (piezas únicas, producción española, producción americana, otras producciones)
- Series (producción española, producción americana y otras producciones)
- Históricos
- Culturales
- Musicales (ballet, sinfónica, folklórica, ligera, zarzuela, ópera)
- Extraordinarios

- Inclasificables

Asimismo, Barroso (1988) también recoge la clasificación de los diversos programas de la Unión Europea de Radiodifusión (UER). Se establecen los siguientes apartados:

1. Programas educativos. Educación de adultos, escolares y preescolares, universitarios y postuniversitarios, otros programas.
2. Programas para grupos específicos. Niños y adolescentes (programas infantiles y programas juveniles), grupos étnicos e inmigrantes (grupos étnicos, inmigrantes), otros programas.
3. Programas religiosos. Servicios religiosos, programas religiosos católicos, programas religiosos no católicos y otros programas.
4. Programas deportivos. Noticias deportivas, magazines deportivos, acontecimientos deportivos, otros programas.
5. Programas de noticias. Telediarios. Resúmenes semanales. Especiales informativos, otros programas.
6. Programas divulgativos y de actualidad. Actualidad (Parlamento, Magazines, Reportajes), Ciencias, Cultura y humanidades, Ocio y consumo, Otros Programas.
7. Programas dramáticos. Series, folletines, obras únicas, largometrajes, cortometrajes, otros programas.
8. Programas musicales. Operas, operetas y zarzuelas; comedias musicales; ballet y danza; música culta; música ligera; jazz; folklore; otros programas.
9. Programas de variedades. Juegos y concursos; emisiones con invitados; espectáculos, variedades y programas satíricos; otros programas.
10. Otros programas. Programas taurinos (festejos taurinos, revistas taurinas); loterías; derecho de réplica; avances de programación; promociones de programas.
11. Publicidad. Publicidad ordinaria, pases publicitarios para profesionales.
12. Cartas de ajuste y transiciones. Cartas de ajuste, transiciones.

Este catálogo de programas de la UER también aparece recogido por Sainz (1994). Este autor propone además la clasificación de Televisión Española de programas a partir de

criterios de género (informativos...) y subgénero (Telediarios...), clase de producción y tipo de producción (directo, grabado, propia, ajena, coproducción, otros, etc.), soporte de producción (cine, vídeo, televisión de alta definición), estándar de producción (de acuerdo al coste estimado medido en unidades de treinta minutos), lugar de producción (estudios, exteriores y su localización), duración, procedimiento de emisión y audiencia potencial (Sainz, 1994:26).

Por su parte, Gordillo (1999:20) distingue cinco grupos de programas televisivos:

1. Programas de ficción: telefilmes, teleteatro, teleseries, teledramas, cine, etc. La autora también incluye en este género a la mayoría de los infantiles.
2. Programas de información: telediarios, documentales, reportajes, informativos temáticos, etc.
3. Docudramas: reality shows, talk shows, docuseries, etc.
4. Programas de entretenimiento: espectáculos, musicales, variedades, concursos, magazines, etc.
5. Deportes: emisiones de eventos deportivos en directo o diferido, tales como partidos de fútbol, baloncesto, atletismo.

Como podemos observar, en esta primera clasificación planteada por la autora, los programas dramáticos forman parte de la categoría de programas de ficción. En esta categoría se contempla el teleteatro (la autora se refiere con este término al teatro en televisión) dentro de la división de ficción:

El mundo del teatro fue tomado como referencia para la realización de las primeras producciones de ficción de la televisión en España. Las retransmisiones de obras dramatizadas en un estudio constituyeron los primeros espacios que, en las etapas iniciales de la televisión, sirvieron de vehículo a la ficción narrativa (Gordillo, 1999:35).

Por su parte, Sánchez Noriega en su acercamiento a los géneros (2006), distingue tres grandes bloques:

1. Informativos
2. Entretenimiento
3. Ficción, en función de la finalidad de los espacios.

A estos tres grandes bloques, añade los programas de deportes, los musicales, los de servicio público, los infantiles y juveniles.

Tabla 5. Tipología de géneros y formatos televisivos

TIPOLOGÍA DE GÉNEROS Y FORMATOS TELEVISIVOS						
Informativos	Entretenimiento	Deportes	Musicales	Servicio público	Infantiles y juveniles	Ficción
Telediario	Concurso	Retransmisiones	Retransmisiones	Educativos	Dibujos animados	Telenovela o Folletín
Reportaje	Revistas	Crónicas	Video clips	Documentales	Revistas	Telefilme
Entrevista	Talk show	Comentarios	Revistas	Divulgativos	Concursos	Telecomedia
Magazine/revista	Crónica rosa	Reportajes	Documentales	Emisiones institucionales	Educativos	TV Movie
Debate	Reality show	Documentales		Minorías		Teleteatro
Documental	Galas					Cine
Informativo						
Docudrama						

Fuente: Sánchez Noriega, 2006. pp. 648-649.

La clasificación de Noriega atiende a espacios dedicados a informativos, entretenimiento, deportes, música, servicio público, infantiles y juveniles y de ficción, como las manifestaciones de la televisión en géneros. Telediario, reportaje, entrevista, magazine, debate, documental, informativo y docudrama constituyen el género informativo audiovisual de la televisión.

Para Noriega (2006: 649), los telediarios, reportajes, entrevistas y debates constituyen los modelos de la información audiovisual. Aunque también se considera a la noticia, la crónica y la encuesta dentro de ellos. Los espacios de magazine de actualidad, los documentales y los reality shows, aunque abordan hechos relacionados con las noticias, son elementos más relacionados con el espectáculo y el entretenimiento.

En el otro extremo de los espacios informativos, se sitúan los programas de ficción, en cuya clasificación incluye la telenovela o folletín, el telefilme, la telecomedia, la tv movie, el teleteatro y el cine. Buena parte de la rejilla televisiva descansa sobre el formato de la ficción, en las emisoras generalistas entre una tercera parte y la mitad de las horas de emisión están ocupadas por relatos de ficción, la mayor parte de los cuales ocupan un horario estelar (Sánchez Noriega, 659).

Otra de las clasificaciones propuestas de los programas es la que atiende a los modos de realización y distingue los espacios televisivos por su procedimiento de producción-realización, por su soporte de producción, por el lugar, por los medios de producción, por la naturaleza de la imagen, por el estilo de producción y por el contenido. Esta propuesta es también planteada por Jaime Barroso (2006: 39):

- Por su procedimiento de producción-realización: directo, directo grabado o directo diferido, grabado, retransmisión en directo y retransmisión en diferido. Se trata de diferentes modalidades de realización televisiva que atienden a la transmisión en directo de un discurso televisivo en el mismo momento en que se capta por las cámaras; al registro de la señal de programa por el procedimiento videográfico, si se trata de un directo grabado o directo diferido; al procedimiento de grabación con una posterior postproducción en una modalidad de grabado; y a las transmisiones desde exteriores a través de una unidad móvil en directo o su posterior difusión en la programación de una cadena.
- Por su soporte de producción: televisivo o electrónico, videográfico, fílmico e infográfico. Estas modalidades hacen referencia a las técnicas empleadas para resolver la realización de un programa. El soporte puede ser vídeo, fílmico, a través de técnicas de tratamiento de las imágenes.
- Por su lugar de producción: en estudio, en exteriores y mixto. Para Barroso, el factor del lugar es un rasgo caracterizador del género. El trabajo de realización puede desarrollarse en el interior de la emisora, en los estudios; en exteriores, permitiendo la variación de escenarios; y una realización mixta, mediante una combinación de los equipos presentes en el estudio y de los de exteriores, mediante unidades móviles o cámaras de apoyo.
- Por los medios de producción utilizados: monocámara, multicámara e infográfico. Constituyen la técnica de captación de escenas con la utilización de una cámara, varias cámaras y el recurso de la infografía.
- Por la naturaleza de la imagen: de referente real o virtual. Se trata, según Barroso, de un ámbito todavía en fase de inicio. Es un aspecto diferencial basado en la exigencia o no de puesta en escena y trabajo con los actores.
- Por el tipo de producción: seriada y única. El tipo de producción seriada se relaciona con productos televisivos emitidos en varios capítulos o en varias

emisiones. La producción única obedece a la singularidad e individualidad de un programa. No es muy frecuente en televisión por la poca rentabilidad que se obtiene al dificultar la fidelidad de las audiencias (Barroso, 1996:48).

- Por el estilo de producción: preparada o planificada, improvisada e imprevista. El estilo de producción está relacionado con las fases de producción televisiva que cuentan con una preproducción, una producción y una postproducción. Un programa con una concepción planificada de la grabación se relaciona con una producción planificada. Por el contrario, un programa improvisado coincide no con la ausencia de planificación, sino con el procedimiento utilizado por el realizador de flexibilidad, libertad y creatividad. Para Barroso, “preparar concienzudamente para después improvisar”, es el caso y actitud de buena parte de los directores, que sin llegar a plasmar un guion técnico, con emplazamientos de cámaras planificados, llevan perfectamente estudiadas todas las posibilidades de la secuencia para improvisar en el momento de la grabación la solución más adecuada a la tensión del momento (Barroso: 49). Este tipo de producción improvisada es un recurso utilizado por algunos realizadores de dramáticos para captar a los actores en el desarrollo de la acción.

- Por el contenido o naturaleza genérica: ficción narrativa o dramáticos, variedades o programas de entretenimiento, documentales, informativos, transmisiones, de montaje o archivo y animación. Esta tipología atiende a la clasificación de seis grupos de programas. En la ficción narrativa o dramáticos, un autor trabaja sobre un texto narrativo a partir de su libertad creadora. Para Barroso, el espectro es tan amplio como para abarcar, desde las adaptaciones literarias, más o menos fieles, del teatro, la novela, etc., hasta los originales escritos para televisión producto de la imaginación o basados en hechos reales. En el marco de este género, encontramos las series, seriales, telefilmes y documentales.

Los programas de variedades o programas de entretenimiento están basados en la presentación de espectáculos relacionados con la música y otras manifestaciones artísticas. Se caracterizan de forma habitual por estar conducidos por la figura de un presentador que va dando paso a diferentes actuaciones. Son producciones en estudio y con una realización multicámara.

Los documentales se definirían como una “interpretación creativa de la realidad”, e incorporarían las producciones informativas de relato directo tales como reportajes, entrevistas, etc. (Barroso: 52).

Los informativos se vinculan a aquellos programas relacionados con la información audiovisual y hechos de actualidad. Ejemplo de ello serían los telediarios, los avances informativos, etc.

La producción de programas en exteriores, fuera de las instalaciones de una emisora de televisión, constituye una retransmisión. La cobertura se realiza a través de una unidad móvil. Corresponde a aquellos programas relacionados con acontecimientos destacados, actos taurinos, deportivos, culturales, etc.

Un programa de montaje o archivo es aquel construido con imágenes procedentes de los archivos de documentación. Para Barroso, la realización de secuencias o programas basados en la imagen de archivo exige y requiere una infraestructura tecnológica, que se configura en los servicios o departamentos de documentación audiovisual, que facilite una serie de operaciones imprescindibles para hacer productiva la utilización de imágenes de archivo.

En último lugar, los programas de animación aluden al tipo de espacios en los que la realización del producto final obedece a una técnica de construcción de fotograma a fotograma, habitualmente con programas de animación de imágenes que permiten la animación de cada uno de los fotogramas y de los efectos que se puedan incluir en las imágenes.

De las clasificaciones propuestas, la de Barroso, la relacionada con la de su contenido o naturaleza genérica, es la que tendremos en cuenta para desarrollar la clasificación de contenidos en base a las producciones dramáticas objeto de este trabajo. Esta clasificación, además, se acerca también a la propuesta por Sánchez Noriega. “Será el contenido temático, sustanciador de la noción de género y referente histórico de los medios más próximos (literario, radio y cine), una de las claves de la clasificación genérica” (Barroso: 245).

Otra propuesta es la presentada por Cebrián Herreros (1992). Según el autor, el estudio de los géneros se ha incrementado durante las últimas décadas en el campo de la literatura. Para el autor, a lo largo del siglo XX no sólo aumentaron los medios de

comunicación que han integrado como una parte de su esencia la información de actualidad, sino que se han desarrollado modalidades diferentes de afrontar dicha información.

Se pueden sistematizar tres núcleos en la teoría de los géneros, según el planteamiento de Cebrián Herreros (1992):

1. Líricos, como expresión subjetiva de los sentimientos, ideas e interpretaciones del autor.
2. Narrativos, como exposición de relatos de hechos externos al autor.
3. Dramáticos, como plasmación del encuentro y choque de ideas, sentimientos, pasiones de personajes.

Los tres grupos han ido cambiando a lo largo de la historia. El autor fundamenta que la expresión audiovisual ofrece el tratamiento apropiado en imágenes y sonidos con las conjugaciones de tiempos y espacios y los ritmos y cadencias específicos (Cebrián Herreros: 12).

En cuanto al género, Cebrián considera que se presenta como una forma o modo de configuración textual. Es un conjunto de procedimientos combinados, de reglas de juego, productoras de textos conforme a unas estructuras convencionales, previamente establecidas, reconocidas y desarrolladas reiteradamente durante un tiempo por varios autores. Cada género nace por el impulso intuitivo y creativo de un autor para plasmar una necesidad comunicativa (Cebrián Herreros: 15).

Se aprecia, según este planteamiento, que los géneros constituyen una forma de comunicación, basado en un sistema de reglas, de un emisor a un receptor. Cebrián Herreros resume del siguiente modo su definición de género:

El género no lo determina un tema, un contenido particular, sino las formas y funciones escritas o audiovisuales empleadas de una manera y combinación peculiares. La base de un género es una estructura formal, unas reglas flexibles que cada autor adopta según su personalidad (Cebrián Herreros, 1992: 16).

Los géneros, por lo tanto, están organizados de una manera formal y cada producción al formar parte de un género, de una determinada forma, establece un estilo. Lo importante de cada género es la flexibilidad para adaptarse a estas prácticas de grupos o personales y cuanto más rica es su estructura, más diversidad de opciones asume (Cebrián Herreros: 17).

De acuerdo con Marta (2012:29) el género es un modo de configuración textual, caracterizado por ciertas convenciones estilísticas. El fundamento es el tratamiento que refleja el emisor en la codificación del texto y que solicita al receptor, para su posterior decodificación.

A partir de 1958, en Televisión Española ya se tipifican categorías de programas. Para Vázquez Montalbán (1973: 70), en la etapa de Arias Salgado, desde 1958, se suceden diferentes programas, con cambios de nombres. Destaca la presencia en el medio desde sus inicios de programas informativos, programas de ficción, programas infantiles, programas culturales, programas espectáculo, retransmisiones y programas ideológicos.

En 1961, Televisión Española al anunciar los programas de la semana en la revista *Teleradio* establecía las siguientes categorías: religiosos, dramáticos, películas, musicales, femeninos, informativos y culturales, infantiles, diversos, concursos, deportes. Esta clasificación da cuenta de la diversidad de géneros presentes en el medio desde sus inicios. (*Teleradio*, “Y esta semana”, nº 174, 1961, p. 3).

Y en el año 1974, la guía temática de programas también definía la siguiente clasificación: cinematográficos, deportivos, dibujos animados, divulgativos, dramáticos, infantiles y juveniles, informativos, largometrajes, magazines, musicales, cartas de ajuste, religiosos y telefilms (*Teleradio*, “Guía temática de programas”, nº 880, 1974).

Son varias las clasificaciones propuestas para categorizar los géneros en televisión, con fronteras claras de separación entre un género y otro, pero la esencia está en que se percibe una diferencia entre ellos y permite la creación de amplios grupos de programas clasificados bajo una misma categorización.

Por su parte, el diccionario de la RAE, define como dramático al “género literario al que pertenecen las obras destinadas a la representación escénica, cuyo argumento se desarrolla de modo exclusivo mediante la acción y el lenguaje directo de los personajes, por lo común dialogado”.

De ello, podemos deducir que en una obra se dramatizan y se manipulan los elementos que la componen para crear una interpretación de ella. Habitualmente es una adaptación de la obra original, y suele contar con la presencia de unos actores seleccionados previamente para desarrollar la acción dramática.

A la hora de abordar los géneros dramáticos en televisión, tenemos que tener en cuenta que esta tesis está acotada al período 1956-1975, porque el género dramático presente en el medio desde sus inicios, ha evolucionado hacia otros formatos¹⁸:

Entre los distintos formatos que se incluyen dentro del género de ficción televisiva conviven los que corresponden a modelos de producción y programas perfectamente consolidados a lo largo de la historia del medio, junto a otros relativamente recientes y aún sin consolidar (Gordillo, 1991:21).

Es decir, dentro del género de ficción existen diferentes características precisas o formatos que permiten distinguir este género de otros que también estaban presentes en la televisión desde sus orígenes. Los programas dramáticos convivían con los informativos, infantiles, las retransmisiones, los programas culturales, etc.

Otra aportación a considerar a la hora de clasificar la ficción televisiva es la propuesta por Sánchez Noriega (2006), que establece la siguiente tipología:

Tabla 6. Tipología de ficción televisiva

FICCIÓN TELEVISIVA
TELECOMEDIAS
SERIALES TELENÓVELAS
TELEFILMES
SERIES
SERIES DRAMÁTICAS
MINISERIES
PELICULA TV (TV MOVIE)
DRAMÁTICOS TEATRALES

Fuente: Sánchez Noriega, 2006, p. 660

¹⁸ Saló (2003: 16) propone la definición de un formato como el concepto o idea de un programa que tiene una combinación única de elementos (escenografía, reglas, dinámica, temática, conductores...) que lo hace único y lo diferencia claramente de los demás. También debe poder adaptarse y aplicarse a distintos territorios y culturas sin perder su esencia y fin (Diego Guebel, CEO, Cuatro Cabezas).

Para Marta (2010: 43-44), el concepto de formato se circunscribe a la organización y estructura formal de un programa, es decir, a las partes que lo contienen y a la relación existente entre ellas. Para la autora, el género se refiere al tratamiento con el que se aborda cada una de las composiciones televisivas, el programa se relaciona con el contenido que se ofrece en una unidad independiente de programación y el formato hace alusión a la forma o modo de estructurar y organizar un programa.

Para Noriega Sánchez (2006:659), en la categorización de los relatos televisuales se suelen tener en cuenta los criterios de serialidad, continuidad, espacio dramático, desarrollo narrativo y género. En función de ello propone siguiente tipología:

Tabla 7. Tipología de la ficción televisiva

	SERIALIDAD	CONTINUIDAD	ESPACIOS	ESTRUCTURA	GÉNERO/ TRATAMIENTO
Telecomedias	Número indefinido de episodios de 25-30 minutos; varias temporadas en antena en función de la audiencia	Continuidad débil Acción única Clausura	Dos o tres sets de interiores Hogares y espacios de encuentro	Sketchs engarzados Un conflicto principal y uno secundario Pocos personajes fijos y “estrellas” invitadas	Comedia amable Crítica de costumbres Comedia profesional
Seriales o Telenovelas	Número indefinido de episodios de 55 minutos, emisión semanal	Fuerte Redundancia No clausura	Variados Predominio de interiores Medio rural	Efectismo Personajes duales	Melodrama Conflictos familiares y sentimentales
Telefilmes	Número indefinido de episodios de 55 minutos, emisión	Débil o mediana Clausura	Muy variados Exteriores e interiores	Pocos protagonistas fijos Predominio de la acción externa	Géneros cinematográficos
Series	Episodios independientes	No hay continuidad Acción única	Variados	Personajes en cada capítulo	Misterio Comedia Etc.
Series dramáticas	Número cerrado de episodios (4-15)	Muy fuerte	Exteriores e interiores	Cinematográfica	Drama Biografías Histórico Literario
Miniseries	Dos o tres capítulos (unas cuatro horas)	Muy fuerte	Exteriores e interiores	Cinematográfica	Drama Biografías Histórico Literario

Película TV (TV movie)	Episodio único 90 minutos	No hay conti- nuidad Acción única	Clásica con correcciones	Relato clásico Economía narrativa	Dramas Basado en hechos reales
Dramáticos Teatrales	Episodio único Duración variada	No hay conti- nuidad Acción única	Plató Predominio de interiores	Actos teatrales	Dramas Comedias Sainetes

Fuente: Sánchez Noriega, 2006: 660

De esta clasificación, nos interesan los dramáticos teatrales, por ser el objeto de nuestro trabajo. Según Sánchez Noriega, estos dramáticos teatrales tienen las siguientes características:

- Serialidad. Episodio único. Duración variada.
- No hay continuidad. Es una acción única en cada uno de los espacios emitidos.
- Fundamentalmente su producción es en plató y predominan los interiores.
- La estructura está basada en actos teatrales.
- El género corresponde a dramas, comedias y sainetes.

Se trata de filmaciones rodadas en un estudio o en un espacio escénico cuyo texto y estructura es de origen teatral, como sainetes, vodeviles, dramas, comedias y cualquiera de las formas escénicas (Sánchez Noriega: 677). El autor denomina también a los dramáticos teatrales “teleteatro”. Y este género puede adoptar según Sánchez Noriega, tres formatos:

1. Grabación de una representación preexistente. Se trataría de la grabación del espectáculo teatral tal como tiene lugar en la sala, sin posibilidad de repetición de la acción o correcciones. La técnica utilizada para la captación sería una realización multicámara. Esta primera modalidad se considera teatro filmado, carece de las ventajas de la representación en vivo y las del lenguaje audiovisual, y es un formato excepcional.
2. Recreación de una representación. La puesta en escena se recrea en una sala o en un estudio, pero sin la asistencia de público. La grabación puede ser interrumpida, se repiten tomas y acciones y la cámara se puede ubicar dentro del espacio escénico. Admite postproducción.
3. Adaptación de un texto teatral. La adaptación tiene lugar sobre el texto, no sobre la puesta en escena. La realización se puede realizar en su integridad en estudio. El relato televisivo no oculta el origen teatral y su interés radica en el propio

texto y en la calidad de la interpretación de los actores a la hora de componer los personajes, que ha de ser más próxima al matiz cinematográfico que a la retórica teatral.

Esta última propuesta de Sánchez Noriega es la que se aproxima a nuestro trabajo, por la máxima difusión que alcanzó en Televisión Española en la década de los sesenta y los setenta.

En esta misma línea, la clasificación propuesta por García Serrano y Herrero también hace referencia a los programas dramáticos. Para los autores, los géneros dramáticos se enmarcan en lo que podemos denominar tipología de programas en televisión:

Estos grupos de programas dramáticos cubren un amplio abanico que va desde los originariamente escritos y pensados para televisión (series dramáticas, telenovelas, telefilmes¹⁹, etc.) hasta los que parten de un texto previamente escrito y que, por tanto, necesita de una adaptación al medio televisión (Herrero, García Serrano, 1987: 6, 26, 28).

Según los autores, la adaptación de textos teatrales para televisión no ofrece menos dificultades, ya que la obra teatral posee ya una estructura dramática, unas pautas para la puesta en escena, unos diálogos, y unas situaciones:

El teatro, debido a su evidente peculiaridad, forma uno de los grupos de programas dramáticos más característicos. Coexiste con el resto de producciones dramáticas pero, tanto por sus contenidos como por sus planteamientos estéticos y narrativos, genera una diferente política de producción (Ibid).

Por ello, podemos deducir que un programa dramático es sinónimo de ficción en oposición a otro tipo de programas televisivos tales como informativos, documentales o de variedades.

Vázquez Montalbán distingue en la categoría de programas de ficción al “material nacional basado en novelas constructivas filmadas- material internacional, con aplastante mayoría norteamericano, dentro del género específico de los telefilmes” (Vázquez Montalbán, 1973: 70).

Otra definición en la misma dirección es la de García Castro (2002:25), que recoge la definición de Televisión Española y señala que los dramáticos son espacios con contenidos teatrales, o que suponen la dramatización de obras literarias como novelas, cuentos, seriales, etc.

¹⁹ Proyección cinematográfica usada en televisión. Un telefilme puede constituir un programa completo o tan solo parte del mismo.

La clasificación que aparece en la revista *Teleradio*, distingue en la categoría de dramáticos, a aquellos programas relacionados con adaptaciones de obras de teatro, de novelas, series o teleseries con guiones originales creados para el medio. Esta clasificación es la que nos va a permitir delimitar el género teatral dentro de los programas dramáticos.

Sobre la importancia de los dramáticos, así se expresaba el jefe de programación, José Luis Colina, en la etapa experimental de Televisión Española²⁰:

Cuando pusimos la televisión en marcha buscábamos hacer aquello que pudiese crear audiencia a base de gente famosa o contenidos que pudiesen interesar. El teatro, en todas sus variantes, reunía estas condiciones. Debo decir que el mundo de los actores reaccionó desde el principio con mucho entusiasmo. Ya en la experimental colaboraron con mucha frecuencia, la mayor parte de las veces gratis, y nos dieron en más de una ocasión auténticas lecciones de televisión (Rodríguez Márquez, Martínez Uceda, 1992: 177).

Además, en este análisis del género dramático en Televisión Española, debemos hacer referencia a la importancia del dramático en el total de la programación de la cadena. Para Gómez-Escalonilla: “Los espacios de ficción suponen un cuarto del total de los espacios programados por TVE-1, atendiendo al contenido de los espacios televisivos programados en sus primeros cuarenta años de historia” (Gómez Escalonilla: 2003: 86).

Desde los años sesenta, como apunta Guarinos (1999), el género de ficción evoluciona y comienzan a perfilarse cambios que permiten desligar la producción dramática de televisión del espectáculo teatral. Los dos factores que permitieron una evolución en el género de ficción son, según la autora:

- La creación del segundo canal de televisión, y
- La incorporación de la segunda generación de realizadores que aporta ideas de la Escuela de Cine, renovando los conceptos en relación a la concepción de la ficción televisiva. Por tanto, se van a dar diferentes variedades en los géneros.

El teatro reúne doblemente lo dramático. En la fábula y en lo espectacular, en la historia y en la puesta en escena, puesto que la representación es dramática por naturaleza Guarinos (1992:13):

²⁰ En el año 1951, se instala la primera emisora experimental de Televisión Española, en el número 77 del madrileño Paseo de la Habana.

Por ello, cuando veamos el término dramático aplicado a algo distinto del teatro no podremos hablar de confusión sino de uso del término referido sólo a una parte de sus posibilidades significativas. Sí existe desplazamiento semántico en lo concerniente a la confusión, habitual, entre dramático y trágico, no entendido este último en su sentido etimológico ni como principio antropológico y filosófico sino como catástrofe y desastre (Guarinos: 14).

En la segunda mitad de los sesenta, la máquina de producción de programas de Televisión Española consiguió un rendimiento aceptable, según Palacio (2001: 146):

Los llamados dramáticos grabados en vídeo y en estudio constituyeron el epicentro de la institución en el período denominado edad de oro, desde 1964 a 1975, con la muerte de Franco. Los dramáticos, teatros, novelas y series serán la base de la ficción televisiva hasta mediados de los setenta.

Palacio también coincide con el planteamiento de Guarinos y destaca que la ficción de televisión posee una lógica distinta que la cinematográfica o la teatral. Y este hecho tiene unas consecuencias que afectan a la recepción del género:

Las diferencias no se basan en aquello que, superficialmente, se dice sobre los tamaños de los planos o, en casos sobre la necesidad de la narración seriada, sino en algo con mucho más calado como es el estatuto diverso que ambas formas de ocio poseen para los espectadores (Palacio: 143).

Para Barroso, los programas teatrales formarían parte junto a las telecomedias u originales, comedias de situación, seriales o culebrones, telemovies, series dramáticas, seriales y miniseries de los programas de ficción.

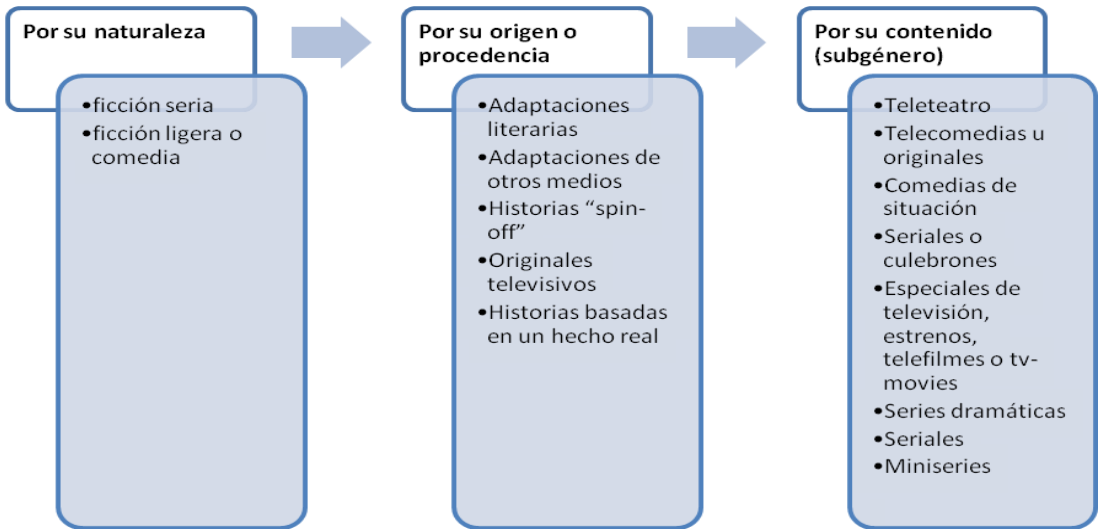
Los programas de teatro o teleteatro, según denomina Barroso, proceden casi exclusivamente del género dramático literario, aunque hay otros géneros como la novela, que se adaptan al medio televisivo. En el teleteatro se puede diferenciar entre las retransmisiones desde el estudio o una sala de teatro de la obra y una adaptación del texto dramático al medio televisivo.

En definitiva, los dramáticos comprenden las producciones televisivas cuyos guiones desarrollan historias de ficción narrativa producto de la imaginación del autor. El espectro es tan amplio que abarca desde las adaptaciones literarias del teatro, la novela, hasta los originales escritos para la televisión (Barroso: 50).

Tres líneas básicas van a permitir una aproximación a la tipología de la ficción, para Barroso. En la primera, la representación que procura la ficción se hará desde los planteamientos del drama. El segundo criterio atiende a la procedencia u origen de las historias tratadas por la televisión. La última atiende al contenido temático de los discursos de la televisión. Será el contenido temático, nutriente sustanciador de la

noción de género y referente histórico de los medios de expresión más próximos (el literario, el radiofónico y el cinematográfico), una de las claves de la clasificación genérica (Barroso, 1996: 245).

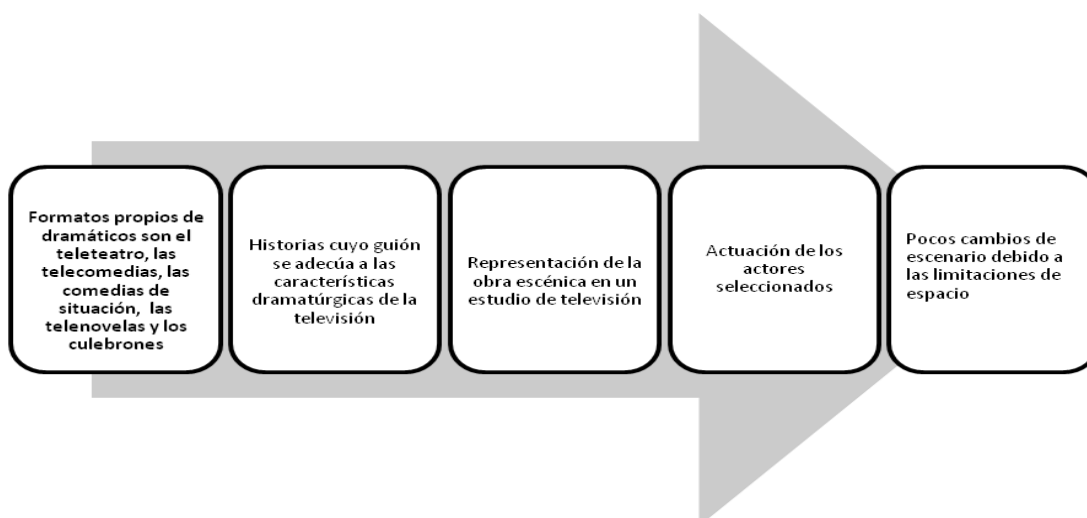
Tabla 8. Clasificación de los formatos de ficción



Fuente: Barroso, 1992, pp. 245-249.

Una definición lo más acotada posible a partir de estas ideas sería la siguiente: los dramáticos son historias cuyo guión se adecúa a las características dramáticas de la televisión: mediante la representación de la obra escénica en un estudio de televisión, y donde se producen pocos cambios de escenario por las limitaciones de espacio y el desarrollo de la acción mediante la actuación de unos actores seleccionados para el reparto de la obra. Dentro de estas características, los formatos propios de esta modalidad son el **teleteatro**, las telecomedias, las comedias de situación, las telenovelas y los culebrones.

Tabla 9. Resumen de los géneros dramáticos



La ficción televisiva actual es heredera del teleteatro. La ficción narrativa, en sus diferentes formatos, constituye el género estrella de las programaciones televisivas, porque sus productos cuentan con grandes niveles de audiencia en sus productos (telenovelas, telecomedias, series, largometrajes, etc.) y motivan el que los programadores los sitúen en los segmentos estelares o de *prime time* (Barroso, 1992:244). La oferta televisiva actual está condicionada por:

La diversificación de las vías técnicas de oferta de contenidos y de las modalidades personales que adopta ahora el consumo de medios, dificulta la estimación y agregación de las mediciones -la otra vertiente de la fragmentación de la audiencia es la fragmentación del valor de uso audiovisual de los individuos, ocasionalmente solapadas ambas en entornos de multipantalla-, pero al mismo tiempo su naturaleza digital facilita la rápida obtención de indicadores de audiencia y consumo, siempre con los límites teóricos del respeto a la intimidad (Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión. (2010). *La industria audiovisual en España. Escenarios de futuro digital*, Madrid, p.162).

En esta misma línea se manifiesta Maqua (1996:108), al señalar que en el marco de la televisión, la frontera entre los programas dramáticos (fictivos) y los espacios informativos y documentales ha estado hasta hace pocos años perfectamente dibujada; apenas había espacios de ubicación ambigua. Según este autor, “la clasificación generica de los espacios ha estallado en mil pedazos; y numerosos programas aspiran a ser totales, no renuncian a nada, ni a la ficción ni a la información”.

3.2. Evolución de los géneros dramáticos y de ficción en televisión

La prehistoria de la televisión en España está fuertemente vinculada a la historia de la radio. En los años treinta, España tenía un reducido nivel de industrialización y no existen pruebas experimentales de televisión. Según Díaz (1994), en 1934, Sánchez Cordobés, el ingeniero de telecomunicaciones que montó la primera emisora de radio en España, EAJ-1, Radio Barcelona, fabricó el primer aparato de televisión y realizó el experimento de transmitir una imagen desde uno de los lados de la sala a su extremo opuesto, en la sala Werner de Barcelona.

La primera exhibición de televisión tiene lugar en 1938, cuando Franco interviene en unas pruebas de fonovisión, por las que el Generalísimo se pudo poner en contacto con su ayudante, el comandante Martínez Maza que se encontraba en otro local. Los asistentes pudieron ver las imágenes de Franco y su subordinado (Díaz, 1994).

En el año 1948 tiene lugar la apertura de la Feria de Muestras de Barcelona, donde Philips monta una exposición con televisores que reciben la imagen de la emisora instalada a unos doscientos metros. En ese mismo año, la retransmisión taurina de la plaza madrileña de Vista Alegre fue un fracaso, al parecer por la falta de voltaje en la instalación de la misma. Al año siguiente, 1949, Televisión Española realizó la primera prueba de una retransmisión de escenas de tráfico de la Gran Vía de Madrid.

Como indica Díaz (1994), el primer organigrama de la televisión experimental lo componen el técnico Sánchez Cordobés y José Luis Colina, como jefe de programación. Desde 1951, se retransmiten desde la plaza de Vista Alegre espectáculos musicales y de variedades. En la época, los medios de comunicación estaban bajo control del Estado, ya que nombra al director, y se realizaba un control de los contenidos.

El responsable de los inicios de la televisión es Radio Nacional de España, por concesión de la Dirección General de Radiodifusión, que formaba parte de la Subsecretaría de Educación Popular, que a su vez dependía del Ministerio de Gobernación. En julio de 1951 se crea el Ministerio de Información y Turismo, y pasa a depender de la Dirección General. Gabriel Arias Salgado se convierte en la figura clave del adoctrinamiento del medio, al ser en ese momento el ministro de Información.

Durante los años 1955 y 1956, Sánchez Cordobés, José Luis Colina y el responsable de producción, Alfonso Lapeña, continúan las pruebas experimentales. El regidor Mariano

Ozores y los realizadores Ramón Díez y Pedro Amalio López también formaban parte del equipo. Su tarea consistía en emitir tres programas a la semana de entrevistas y variedades, mientras tanto se decidía la fecha de la inauguración oficial. En octubre de 1956, cuando Televisión Española emitió su primer programa, Alfredo Castellón ya había llegado también al medio. De este modo relata sus inicios:

Vengo de la Universidad. Hago la carrera en Zaragoza hasta el tercer curso de Derecho. Hago un examen en Madrid para la escuela de cine de Madrid, e ingresamos seis de cien, Saura, Diamante... Por delante de nosotros, está la generación de Maeso, Berlanga y Bardem. Hago hasta segundo curso, y la película de Segundo Curso, la encuentran... En vista, tengo la oportunidad de ir a Roma. Entro en Roma, en la escuela, hago dos cursos. Conozco a mucha gente interesante, entre ellos María Zambrano, ella me orienta hacia lo literario más que hacia lo visual. Dejo de ser un estudioso de las películas de cine antiguo y me consagro más a la lectura. Terminado Roma, vuelvo y acabo la carrera Derecho en Oviedo y Santiago, con el título de Derecho en 1957 en esta última.

Yo ya estaba en Televisión Española en 1956, antes de titularme. Vivíamos en un colegio mayor e oímos que necesitaban realizadores en Televisión Española. Fuimos Paco, Manolo Summers y yo. Allí nos quedamos en televisión. Ese fue mi principio, Era el año 1956. La televisión había empezado extraoficialmente. Allí estaba Alfonso Lapeña, Pepe Lapeña, José Luis Colina, Mariano Ozores, técnicos...

La televisión empieza del siguiente modo: Cada realizador es responsable de un día. A mí me toca el sábado. Otro día se lo queda Ozores, otro Vicente Llosá, otro día posiblemente Colina, otro Pedro Amalio... así empieza la televisión. Después, en la segunda etapa, ya se hace teatro breve, en esta época, hago la obra Sainetes, de los Quintero, con el matrimonio Seoane de actores, y con otro actor de la época... Después, la primera serie que llega a televisión es Te quiero Lucy, de Estados Unidos, e imitando esa serie aparece un guionista Agustín Ysern, que hace el programa La palma y Don Jaime..., éste lo empieza José Luis López Vázquez. Este programa se hace bastante tiempo. Yo dirijo y realizo este programa. Era una oficina muy simple, jefe y secretaria, nada más (Castellón, A., entrevista personal, 14 de abril de 2015).

El origen de la ficción en España, como ya hemos apuntado, está en los dramáticos emitidos por Televisión Española desde sus inicios. Mario García de Castro realiza un repaso histórico de las series españolas de producción nacional en televisión, y en el capítulo dedicado a la evolución de la ficción en la época hegemónica de Televisión Española (1956-1990) incluye dentro de los programas de ficción al teatro, las novelas seriadas, las miniseries, las series dramáticas y las series de producción propia. El autor destaca la evolución que se ha producido en este género desde los inicios del medio: “En la televisión, los tiempos se han ido reduciendo radicalmente al presente, simultáneamente a la construcción del propio discurso” (García de Castro: 2002: 19).

El teatro fue el primer género de ficción que surgió en Televisión Española. Para García de Castro, el proceso de producción del teatro ha cambiado desde los inicios de la Televisión al fin de la hegemonía del medio. Respecto al género teatral, distingue dos tipos de producciones teatrales en televisión: el teatro en directo y el teatro en diferido. Ambas modalidades se caracterizan por unas técnicas de producción diferentes.

El teatro en directo estuvo presente en televisión desde el inicio de las emisiones experimentales, del 17 de junio de 1952 al 28 de octubre de 1956. Se trataba de pequeñas representaciones teatrales, de un solo acto, se emitían en directo desde un pequeño plató ya que hasta 1960 no aparece el primer magnetoscopio y con él la posibilidad de grabar imágenes. La existencia de un único plato era un problema para los cambios de decorados que requerían ciertas obras.

Ilustración 1: Equipo técnico en la grabación de un dramático. Fuente: RTVE.



El escritor, director y realizador Juan Guerrero Zamora fue el impulsor de este género y de espacios televisivos teatrales como *Gran Teatro*, *Fila Cero* y *Estudio 1*. Según Díaz (1994), el realizador Juan Guerrero Zamora ingresa en televisión en 1957. Guerrero Zamora provenía de los dramáticos radiofónicos y se convertirá en uno de los realizadores más importantes de programas dramáticos. Fue el primer director nombrado por Televisión Española para llevar a cabo sus espacios dramáticos.

Desde el punto de vista de producción, estos teatros en directo se caracterizan, según García de Castro, por ser unos espacios producidos en un solo plató, son obras de un solo acto o entremeses, donde se utilizaba normalmente un decorado, se llevaba a cabo la grabación con dos cámaras de vídeo, su duración era de unos 30 minutos, la emisión era en directo y la iluminación y el sonido eran precarios.

A partir de 1960 llega a Televisión Española el magnetoscopio. Este invento supuso una revolución en el sistema de producción en televisión. Los géneros dramáticos de teatro evolucionan hacia una etapa denominada por García de Castro de teatro en diferido. El sistema de producción anteriormente descrito evoluciona hacia una planificación exhaustiva y la organización de las obras teatrales estaba dividida en fases. De este modo, cualquier producción teatral comenzaba con la selección y desarrollo de la obra, una preproducción, una grabación y una última fase de edición.

En esta evolución de género dramático hay que tener en cuenta la influencia del director de la obra. Así recoge García de Castro (2002), la cita de Baget sobre la importancia del director teatral:

Cuando un telespectador presencia en su pantalla una obra, se está cumpliendo la fase última de un proceso indisoluble. Un proceso que empieza en la elección del tema, que sigue con los ensayos, que ha de manifestarse en el total entendimiento de los factores guión, dirección, realización, que se traducirá en el montaje, vestuario, etcétera. Es lógico que este proceso unitario esté más cerca de conseguirse, a medida que se concentren más funciones en una persona. Por eso, es muy importante, importantísimo, que la realización recaiga en las manos del director de la obra. Si yo planifico con minuciosidad en los ensayos y obligo a los actores a moverse en la escena según esta planificación ideal, no cabe duda que nadie podrá realizar mejor que yo en su día el programa (1992: 290).

Los programas *Teatro de la televisión*, *Fila Cero*, *Gran Teatro*, *Estudio 1*, serían los espacios que aparecen dentro de los dramáticos teatrales en la Primera Cadena. La Segunda Cadena también emitiría programas de éxito como *Teatro de siempre*, *Teatro breve*, *Hora Once*, *Ficciones*. Programas a los que dedicaremos el siguiente apartado de forma más específica.

A partir de la década de los setenta el teatro comienza a considerarse un género ya agotado aunque convive con el resto de géneros de ficción. Para Diego (2010: 21), son otros tipos de géneros de ficción los que surgen: “Desaparece a favor de la proliferación de series dramáticas, miniseries y otro tipo de géneros de ficción tanto de producción propia como ajena”.

Los dramáticos teatrales iban a concluir el ciclo inaugurado desde los inicios de la televisión. Para García de Castro (2002: 57), los dos motivos principales del agotamiento del teatro y de las novelas seriadas fueron:

- La implantación interna de los sistemas de edición de vídeo, que impulsaron nuevos sistemas de producción y,

- El proceso de internacionalización de programas como los telefilmes o series americanas, con narrativas de base cinematográfica.

En el año 1976, Televisión Española dedicó doscientas horas a programar dramáticos (4,3% del total) y 500 horas a telefilmes americanos (9,6%).

La novela es otro de los géneros de ficción que convive con el género de ficción teatral. También empezó a emitirse en Televisión Española a finales de los cincuenta. La primera escenificación de una novela es la obra de *Oliver Twist* (1957), adaptada por Carlos Muñiz, y que según García de Castro (2002: 29), sería la primera escenificación serial, o en varios capítulos, de una obra literaria universal, y el antecedente del espacio *Novela*. Desde el punto de vista de la producción televisiva de ficción se inaugura la producción seriada. Estas novelas divididas en capítulos son el origen del serial televisivo nacional (Diego: 2010: 22).

El género de la novela emitido en Televisión Española puede dividirse en Novelas semanales y Novelas diarias. En la temporada 62-63 se estrenaba el programa *Novela del lunes*, en la sobremesa y con una duración de unos cuarenta y cinco minutos. Este espacio para García de Castro (2002: 31) gozó de gran auge durante los años sesenta y primeros setenta, ya que permitió llevar a la televisión a numerosos autores clásicos de la literatura, alcanzando grandes éxitos en obras como *El conde de Montecristo*, *Los tres mosqueteros*, *David Copperfield*, *Shirley*, *Crimen* y *Castigo*.

Respecto a novelas de emisión diaria, *Novela* fue uno de los programas más importantes. Según Díaz (1994: 283), el espacio comenzó a emitirse en la temporada 1962-63 por capítulos diarios, emitiéndose en la sobremesa sobre las 3,30 horas. El espacio contaba con un público específico y ofrecía la particularidad de que el tema se podía abordar con un sentido más analítico que sintético. El título que abrió *Novela* fue un original de Fernando Vizcaíno Casas titulado *Hoy llegó la primavera*, con realización de Pedro L. Ramírez. En la temporada 1965-66, apareció *Novela II*. Según anunciaba la revista *Teleradio*, en octubre de 1969, el espacio *Novela*, tradicionalmente emitido en el espacio de sobremesa, pasaría a ser emitido a las nueve de la noche, inmediatamente delante del Telediario:

Ha habido, en la calle, gran disparidad de opiniones en torno a *Novela de noche*. Se apunta, por unos, que la venta de las novelas emitidas ha aumentado en forma espectacular y que son muchas las que han agotado sus existencias, incluso las que, como *Niebla* o *Matías Pascal*, no habían sido demasiado

leídas hasta la fecha fuera de los círculos más iniciados, y, gracias a estas emisiones, nombres como los de Unamuno, Pío Baroja o Pirandello han empezado a interesar a nuestro pueblo. Dicen otros que muchas de estas novelas, al ser adaptadas, pierden casi todo su valor, para quedar reducidas a un simple argumento de discutible interés y que, en cualquier caso, no parecía oportuna la hora de emisión. Atendiendo a estos pareceres y al mejor horario para las zonas y ambientes populares que mayor audiencia han dado para estas emisiones, en el reajuste de horarios se programa Novela de noche a las nueve (*Teleradio*, nº 419, 1966, pp. 12-13).

Se argumentaba sobre las razones del cambio que un espacio dramático como *Novela* demandaba una audiencia que no podía limitarse a la estrictamente no laboral, femenina en su mayor parte, y era justo que cambiase de horario para obtener mayores niveles de audiencia:

Novela, emitida a las nueve de la noche, puede convertirse en un espacio estrella en la programación en sí. Novela también ha sufrido una cierta modificación, buscando una mayor espectacularidad, edificándose sobre adaptaciones que, en su mayor parte, juegan con un elevado número de capítulos por título y seleccionando éstos entre los que pueden interesar a todo tipo de público. Buen ejemplo puede ser *El conde de Montecristo*, que se transmitirá a lo largo de cuatro semanas, al haber sido adaptada en veinte capítulos; *Cabeza de estopa*, que lo ha sido en diez, o *David Copperfield*, que también ha sido adaptado en veinte capítulos (*Teleradio*, “Novela”, nº 614, 1968, p.23).

Después de nueve meses de emisión, el espacio *Novela de noche* había programado veinte novelas, dos piezas teatrales y doce guiones originales. Durante el primer trimestre, con especial atención a los autores españoles, se programó *El regreso*, *Silvestre Paradox*, *Altar Mayor*, *La noche vacía*, etc. La programación del segundo trimestre se acercó sensiblemente a la novela española actual, con obras de Manuel Halcón, Luisa Forrelland, José Cabot y dos adaptaciones de obras de Claudio de la Torre, etc. En el tercer trimestre, se atendió a la puesta en antena de guiones originales, con especial dedicación a las series biográficas de grandes personajes²¹.

En 1967, las dos cadenas de televisión ofrecían diez horas y media de programación dramática. Según los datos ofrecidos por *Teleradio*, además, se añadían los sesenta minutos mensuales de la emisión *Teatro juvenil*, los noventa minutos semanales de los programas *La casa de los Martínez* y *En órbita Tony Leblanc*, los sesenta de la retransmisión de *Opera* y la hora y media correspondiente al programa *Zarzuela*. De

²¹ La relación completa de obras emitidas en *Novela de Noche* aparece de forma detallada en la revista *Teleradio*, “Novela de noche”, en su número 446, pp. 16-19.

esas diez horas y media, cuatro correspondían a la puesta en antena de obras teatrales (*Teleradio*, “Dramáticos”, nº 512, 1967, pp. 60-63).

Para la temporada 1967-68, el espacio *Novela* se seguiría emitiendo en la sobremesa de cada día, de lunes a viernes, aunque la duración de cada capítulo sería de media hora. Los propósitos de los rectores del espacio *Novela* para la nueva temporada eran: programar una vez al mes una biografía novelada; incorporar al espacio el mayor número de autores posible, con especial atención a los españoles, ofrecer, dentro de las posibilidades del espacio, una variedad de títulos, épocas y estilos literarios y mantener la programación con un trato similar al programa Estudio 1. A modo de resumen, se recoge lo emitido en el espacio en la temporada anterior (*Teleradio*, “Dramáticos”, nº 512, 1967, pp. 60-63):

- Obras emitidas: 51
- Obras españolas: 28
- Obras extranjeras: 12
- Biografías noveladas: 11
- Autores españoles seleccionados: 17
- Autores extranjeros: 11
- Adaptadores y guionistas: 20

José María Sánchez Silva, autor de *Marcelino, pan y vino*, estuvo ausente de los espacios dramáticos de Televisión Española hasta abril de 1967, cuando programa la novela *Las personas extrañas*. Llegó a la programación fija con una serie de cuentos originales, guionizados por Pedro Gil Paradela y realizados por González Vergel, presentados bajo el título *La otra música*.

Con el fin de evitar en la medida de lo posible la coincidencia de este espacio con las transmisiones de los encuentros internacionales de fútbol, se programa la emisión de *Estudio 1* los martes, y tratando de conseguir, al igual que en la anterior temporada, la mayor difusión posible de las obras teatrales seleccionadas. Esta idea se ajustaba a los siguientes criterios:

- Preferencia a los autores españoles
- Variedad de autores programados
- Variedad argumental en las obras elegidas

El resumen de la programación emitida en la programación de *Estudio 1* de la temporada anterior indica que se emitieron 45 obras, 27 españolas y 18 de origen extranjero, de las que 25 fueron de autores españoles y 18 de autores extranjeros.

En el género de la ficción, la primera serie de producción propia que emitió Televisión Española se tituló *Erase una vez*, de Jaime de Armiñán, en 1958. La carrera del guionista Jaime de Armiñán arranca en televisión precisamente con el nacimiento de Televisión Española, y se dedicó fundamentalmente a programas infantiles.

En el año 1961, la revista *Teleradio* recogía la actividad de Armiñán como guionista en Televisión Española:

- *Erase una vez* (relatos infantiles): 100 programas
- *Cuentos para mayores*: 25 programas
- *Galería de maridos*: 50 programas
- *Galería de esposas* y su continuación *Una pareja cualquiera*: 70 programas
- *El secreto del éxito*: 12 programas
- *Mujeres solas*: 15 programas
- *Alvaro y su número* y su espacio gemelo *El personaje y su mundo*: 30 programas

Fuente: MARTINEZ REDONDO, J.L. “Fuera de cámara. Más de 300 guiones ha entregado a TVE Jaime de Armiñán”, *Teleradio*, nº 179, 1961, pp. 20-21.

Desde 1958, que entregó el primer guion, hasta 1961, la actividad de Armiñán como guionista fue muy fructífera:

A tres horas, por término medio escribiéndolos, supone novecientas seis horas sentado a la máquina. Como cada programa se ensaya durante tres días y cada día cuatro horas, resulta que una simple operación de cálculo lo arroja la bonita cifra de 3.624 horas de ensayo. No quiero entrar en el terreno de la crítica, pero algo tienen los guiones de Jaime de Armiñán para que el público le haya permitido alcanzar esta veteranía (MARTINEZ REDONDO, J.L. “Fuera de cámara. Más de 300 guiones ha entregado a TVE Jaime de Armiñán”, *Teleradio*, nº 179, 1961, pp. 20-21).

Galería de maridos y *Galería de esposas*, realizadas en directo, fueron las dos series que llevaron al reconocimiento de Armiñán por parte del público. Adolfo Marsillach y Amparo Baró participaron como actores principales en *Galería de maridos*. Además de la inteligencia y de la profesionalidad, Armiñán tiene un sentido de observación del detalle, que le permitía trazar el retrato de un personaje de una forma esquemática como precisa. Y a pesar de ese aparente esquematismo, sus personajes resultaron

tremendamente vivos y humanos. Esto es *Galería de maridos*. El estudio de diversos tipos de marido (Baget, 1992:146).

Armiñan inicia la serie *Mujeres solas* en 1960, un retrato de cuatro muchachas procedentes de provincias que se marchan a la ciudad y viven en una residencia. Sobre sus historias televisivas, el propio Armiñan relataba:

Es difícil definir qué es y qué no es televisivo. La televisión está en el centro del cine y el teatro, si nos situamos en el orden dramático. En la televisión, por otra parte, no deben hacerse las funciones como en teatro, con su planteamiento, nudo y desenlace. Es algo distinto. Ante todo deben sugerir. Esto es lo que yo trato de hacer. Se nos ha dicho muchas veces que la televisión es peligrosa para el autor. La gente toma todo lo ve como una cuestión personal y a veces se enfada mucho (MARTINEZ REDONDO, J.L. “Fuera de cámara. Más de 300 guiones ha entregado a TVE Jaime de Armiñán”, *Teleradio*, nº 179, 1961, pp. 20-21).

El guionista opinaba que se desenvolvía mucho más a gusto como escritor en la televisión:

El teatro es el género que más me gusta, pero hoy es un gran lujo para los escritores, porque da disgustos y poco dinero. Aún así, no puedo dejar el teatro. En cuanto tenga un rato libre, empezaré una nueva obra que me ha inspirado el tema de *Mujeres solas*. Será una comedia sentimental, con toques de humor. Se la he prometido a María Fernanda d’Ocón (Ibíd).

Al año siguiente, estrenaba *Chicas en la ciudad*, serie en la que las protagonistas siguen siendo las mismas aunque ya emancipadas y en un piso de alquiler. Son las primeras mujeres incorporadas al mundo productivo. Tanto en ésta como en las siguientes, Armiñán sigue introduciendo sus pinceladas sociales y apuntando críticas a determinadas actitudes supuestamente caritativas o irresponsables. Describía el secreto de su capacidad de trabajo con dos palabras, la facilidad y la disciplina (VADILLO, F. “Fuera de cámara. Jaime de Armiñán”, *Teleradio*, nº 227, 1962, p. 23).

Los grandes éxitos los consiguió Armiñán en la televisión, y así lo relataba él mismo:

Los tuve en la televisión, los hallé en la suma de mis dos funciones de guionista y director, unidas a la labora de los actores. En televisión existe lo que se llama espíritu de equipo, de una estrecha colaboración entre actores, directores, guionistas, realizadores, electricistas...y, en fin, de todos aquellos que intervienen en un programa (Ibíd).

Con Alberto Closas, como protagonista, guiones de Jaime de Armiñán y realización de Pedro Amalio López, la serie *Las doce caras de Juan*, que la primera Cadena tenía programada para la noche de los sábados en el año 1967, se presentaría una serie con

una galería de doce tipos masculinos, cada uno de los cuales, venía significado por las características que, según los astrólogos, definen a los nacidos bajo cada uno de los signos del zodiaco. El primero de los guiones, *Juan sin fecha*, sirvió de presentación a la serie. Los restantes serían *Juan Aries*, *Juan Piscis*.

En 1968, la revista *Teleradio* informaba de que Jaime Armiñán estaría entre la plantilla de realizadores cuando la Primera Cadena de Televisión Española volviese a poner en antena un nuevo espacio dramático:

Ciertamente, en sus espacios anteriores, tanto en los tiempos en que contó con Pedro Amalio López como realizador como cuando lo hizo con Gabriel Ibáñez, él mismo se encargó ya de la dirección del espacio y, puesto que lo hizo siempre con el acierto y la fortuna de que todos los espectadores tenemos constancia, es de suponer que ahora se nos muestre como un sólido y cuidado realizador (Teleradio, “Jaime de Armiñán, realizador”, nº 569, 1968, p. 30)

Sobre la obra teatral y su traslado a la televisión, Armiñán tenía unas ideas muy explícitas: El teatro no se puede llevar a la televisión sin ningún retoque. Televisión tiene su propio medio propio y distinto de expresión (VADILLO, F. “Fuera de cámara. Jaime de Armiñán”, *Teleradio*, nº 227, 1962, p. 23).

A sus dotes como guionista, Armiñán unía su talento como director del género dramático más específicamente televisivo: la telecomedia. A partir de 1974, volvía a Televisión con *Suspiros de España*, una serie independiente, de trece capítulos, un regreso que describía de este modo:

La televisión es el medio más difícil de todos. Es la técnica más problemática. Se trata de llamar la atención a mucha gente; porque a mí me preocupò que sea mucha la gente que esté pendiente de una imagen, y nunca se sabe si lo está de verdad o no lo está (BERNARDEZ, J. A. “Jaime de Armiñán, retorna con Suspiros de España”, *Teleradio*, nº 849, 1974, pp. 16-18).

Armiñán dominaría la dirección de actores, las posibilidades del montaje, y la utilización de los nuevos recursos técnicos de la televisión. También fue creciente su interés por el cine. Todo ello fue conduciendo a este autor hacia una temática más amplia y más comprometida:

Bueno, el cine es un medio que acabo de estrenar, como quien dice, porque sólo llevo realizadas cinco películas. De todas formas, el cine me gusta muchísimo. Ahora mismo es lo que más me gusta, porque puedo expresar más cosas que en otros medios, que, por su misma forma de ser, no puedo (BERNARDEZ, J. A. “Jaime de Armiñán, retorna con Suspiros de España”, *Teleradio*, nº 849, 1974, pp. 16-18).

A partir de la temporada 65-66 aparece como guionista de series Víctor Ruiz Iriarte. En 1966 realiza *La pequeña comedia*, una serie de 34 obras de corta duración y temática divertida. Calificaba de este modo lo que le supuso como hombre de teatro el enfrentarse al medio expresivo de la televisión:

Para mí, supuso una experiencia muy importante. Primero, porque me sugestionaba el aprendizaje de una técnica tan nueva, con todo el encanto que tiene siempre lo nuevo. Y en segundo lugar, porque enfrentarse con un público de seis, siete u ocho millones de espectadores (...). Muy lejos de lo que el planteamiento de una pieza de Teatro – siempre basada en una historia-, la TV requiere una situación. Cuando la tengo en la cabeza, intento resolverla en función de las peculiaridades técnicas que ofrece la Televisión, solventando mentalmente todas las dificultades que puedan presentarse en función de las cámaras y del tiempo de que se dispone (*Teleradio*, “Ruiz Iriarte”, nº 528, 1968, p. 18).

Su tarea no fue exclusivamente de guionista, con temas originales, sino que también se emitieron obras suyas por la pequeña pantalla. Dos de las cuales a través de *Novela*:

El guion de televisión es una situación más que una historia. Sin embargo, hay unos recursos que brinda el medio y otros que prohíbe. Lo sugestivo que tiene es la intimidad. Y aunque vaya dirigido a un público grande, lo va también al individuo como tal. Luego, las cosas hay que desarrollarlas para que puedan tener una eficacia sobre el telespectador (MARTINEZ FERROL, M. “Víctor Ruiz Iriarte”, *Teleradio*, nº 629. 1970, pp.. 22-23).

En la temporada 1970-71 se emite *Juego para niños* y en la siguiente *Buenas noches, señores*. A continuación se pondría en escena una serie de *Telecomedias*. Así se refería Ruiz Iriarte al medio televisivo:

Escribir para televisión es una tercera manera de expresión dramática. Ni es teatro ni es cine. No cabe pensar en crear guionistas especializados. Todos los problemas del escritor empiezan y terminan dentro de él. Considero que el escritor se incorpora a televisión cuando escribe expresamente para ella. De ahí que al no ser teatro ni cine, repito, es una tercera cosa. Esa cosa podría ser, como me dice, algo así como un nuevo género literario (MARTINEZ FERROL, M. “Víctor Ruiz Iriarte”, *Teleradio*, nº 629. 1970, pp.. 22-23).

El escritor y autor de teatro participó en el espacio *Estudio 1*, donde se ponen en escena diversas obras de su repertorio, como *La muchacha del sombrero rosa*, en el año 1970, y realizada por Luca de Tena. Uno de sus títulos más representativos en televisión sería *El señor Villanueva y su gente*, una serie de 53 obras de corta duración.

Otro autor de series al que debemos hacer referencia es Adolfo Marsillach. Llegó a Televisión de la mano de Jaime de Armiñán, quien le convirtió en protagonista de la serie *Galería de maridos*. Fue actor, escritor y autor teatral y desarrolló en sus

creaciones un sentido crítico. Este aspecto se puede observar en su primera obra para televisión, *Silencio... ¡se rueda!*, en la que se propuso criticar, a través de la aparición de personajes curiosos, el mediocre e inoperante mundo cinematográfico de aquellos años. Este programa suscitó mucho interés del público y los elogios de la crítica, pero la contestación de los profesionales del cine que comenzaron a ver en la televisión el rival y enemigo principal.

Adolfo Marsillach, con su *Silencio, se rueda*, consiguió que para la Televisión algo que parecía realmente increíble: demostrar que una obra inteligente y de fondo intelectual podía también atraer a un público masivo abriendo así el camino para que Televisión Española pudiese dedicar su empeño a menesteres más importantes que los de dar carnaza a la fiera (Vila San Juan, 1981,:59).

En *Silencio... ¡se rueda*, que se emitió en octubre de 1961, Marsillach fue guionista, director y actor presentador. La originalidad de esta serie, cuya pretensión era contar en clave de humor el mundillo cinematográfico de nuestro país, marcó una nueva etapa de hacer televisión. Posteriormente estrenó *Silencio, estrenamos*, *Fernández: Punto y coma*, *La señora García se confiesa* y *El anuncio*. Tuvieron un éxito dispar, pero le convirtieron en uno de los guionistas más interesantes por lo que significaron sus obras de contraste de una sociedad que transitaba bajo un régimen de dictadura.

En 1966, Marsillach retornó a Televisión Española con la serie *La habitación 508*. Constituyó un programa dramático basado en una telecomedia original de Marsillach, en la que cada semana presentaba un guion en el que planteaba y proponía temas que interesaban a la gente. La serie tomaría el título del lugar – la habitación de un hotel – en la que se desarrollaban las historias en su parte fundamental:

Solo una tercera parte del estudio está iluminada. Lo que no es decorado permanece en la penumbra. Esta vez el decorado no puede ser más sencillo. Representa una habitación. Una habitación con un número: 508. Los focos encendidos, advertidas las cámaras, se ensaya el segundo guion de una nueva serie de Televisión Española que se iniciará el martes, día cuatro, a las 11.15 horas de la noche. Su título es, precisamente, Habitación 508. La ha escrito y dirige Adolfo Marsillach (RAMOS, M. “Marsillach, retorno a TVE. Habitación 508”, *Teleradio*, nº 458, 1966, pp. 18-22).

En la serie no había un verdadero protagonista, sólo había un personaje fijo: el camarero que interpretaba Luis Morris. Era como una especie de representante del dueño del hotel, que nunca aparecía. La constante, el denominador común de esta serie, era el absurdo; un absurdo en el que, a través de la mecánica desorbitada de las situaciones, se

podían llegar a descubrir algunas de las reacciones lógicas de los seres humanos. En palabras de Marsillach:

Todo depende de los ojos con que se mire. También puede resultar extremadamente divertido o tremendamente desconsolador. O bien, jugando la frase, divertido en la forma y desconsolador en el fondo (RAMOS, M. “Marsillach, retorno a TVE. Habitación 508”, *Teleradio*, nº 458, 1966, pp. 18-22).

El guionista opinaba, en esta misma entrevista de la revista *Teleradio*, que siempre que iniciaba una serie existía un gran temor para el autor, que nunca estará seguro de si gustará o no gustará y que quizá esto nadie puede saberlo a ciencia cierta, porque la televisión, según su opinión, seguía siendo un excitante medio de expresión que le permitía el disparatado lujo de escribir, dirigir e interpretar.

Narciso Ibáñez Serrador inició su actividad en Televisión Española con un programa de piezas cortas titulado *Estudio 3*; en mayo de 1964 estrenó la serie de ciencia ficción *Mañana puede ser verdad* y posteriormente estrenaría la serie *Los bulbos* (Mario de Castro, 2002: 48). Ibáñez Serrador volvería a la programación de Televisión Española en 1967 con un espacio de una hora que se emitiría la noche de los viernes, *Historias para no dormir*. Junto a Armiñán, Ibáñez Serrador se convierte en uno de los autores más populares y juntos colaboraron en *Historias de la frivolidad*, emitido en 1968.

En 1967, el espacio *Comedia de Humor*, que se emitía los domingos por la Segunda Cadena, entre las ocho y media y las nueve y media de la noche, seguiría ofreciendo obras humorísticas de todas las épocas y manteniéndose como característica fundamental la de realizar la grabación en una representación cara al público. Desde el verano de 1966, este espacio se grababa en Barcelona. En la temporada de 1967, Televisión Española anunciaba la emisión de obras de Bretón, Moreto, Ruiz de Alarcón, Martínez de la Rosa, Leandro Fernández de Moratín, Rojas Zorrilla, Molière, etc.

Una vez al mes, y alternando con la emisión del espacio infantil *Día de fiesta*, la Primera Cadena programaría *Teatro juvenil*, en el que iría ofreciendo una serie de obras teatrales adaptadas al gusto juvenil y con las que se pretendía ir despertando en los pequeños espectadores la afición al teatro.

La Segunda Cadena mantendría en la temporada 1967 el espacio *Dichoso mundo*, emitido los lunes, a las nueve y media de la noche. El espacio seguiría las orientaciones que lo definieron en la temporada anterior, así como su mismo cuadro de colaboradores.

Alvaro de Laiglesia escribió para Televisión Española una serie de historias de humor en las que siempre había un fondo de humanidad. Se trataba de historias sorprendentes, pero naturales, en las que el final solía asentarse sobre una reacción inesperada por el espectador. Juan Guerrero Zamora fue el encargado de realizar este espacio.

Y también en 1967 se programaba la serie *El Séneca*, escrita y guionizada por José María Pemán. La realización estaba al cargo de Cayetano Luca de Tena. Se programó en esta temporada a las nueve de la noche de los viernes. Para García de Castro (2002: 38), fue una serie costumbrista y reflexiva, basada en la gracia de los diálogos chispeantes de una tertulia de pueblo compuesta por el cura, el alcalde, el maestro y la filosofía popular de Séneca, donde se hacía un repaso crítico de los males de la sociedad de la época.

Los años setenta coincide con el estreno de las primeras series de producción propia auténticamente populares, como *Cronicas de un pueblo*, de Antonio Mercero (García de Castro, 2002: 57). En la temporada 1970-71, en la Primera Cadena contaba con cinco espacios dramáticos semanales, *Estudio 1*, *Novela*, y tres series dramáticas a cargo de Ruiz Iriarte, Antonio Gala y José Luis Martín Vigil. La serie de Martín Vigil se estrenaba en esta temporada con el título de *Bajo un mismo techo*, trece capítulos sobre los problemas diarios de una familia española, con una duración de una media hora, y emitida a las nueve y media de la noche, en la programación de los jueves. Pedro Amalio López y Gabriel Ibáñez fueron algunos de los realizadores, entre otros, que participaron. Se trataba de unas telecomedias de profundo interés humano y temas de plena actualidad, cuyos primeros títulos fueron: *En mi casa son así*, *La tele de nuestra casa*, *Flores para la señora*, *Un billete de mil*, *El jefe viene a cenar* (L.T.M. “Estudio 1, Novela, Las tentaciones, Bajo el mismo techo”, *Teleradio*, nº 668, 1970, pp. 20-21).

En abril de 1974, la cadena anunciaba nuevos programas de televisión, pero matizaba a su vez que hasta octubre de ese mismo año no se produciría la renovación total. En dramáticos, Televisión Española anunciaba los martes, a las ocho y media, a partir del 16 de abril, la emisión de la serie de Ana Diosdado, *Juan y Manuela*. El miércoles 17 de abril se pondría en antena *Silencio... se estrena*, de Adolfo Marsillach, después de *El hombre y la tierra*, que se emitía los lunes. También daba a conocer el cambio de denominación del espacio *Estudio 1* por el de *Noche de teatro* (*Teleradio*, “Nuevos programas de TVE”, nº 849, 1974).

En octubre de ese mismo año, Televisión Española anunciaba que el espacio *Noche de teatro* desaparecería de la programación de los viernes. En sustitución de este espacio dramático, se anunciaría para los lunes la emisión de *El teatro*. La primera emisión sería la obra *Yo estuve aquí otra vez*, de Priestley, realizada por Alfredo Castellón (*Teleradio*, “Nueva programación”, nº 876, 1974, p. 8).

La serie dramática *Las tentaciones*, de Antonio Gala, estaría en antena los lunes, a partir de las once menos cuarto de la noche, y con una duración de media hora. José Antonio Páramo y Gabriel Ibáñez serían los realizadores fundamentales que llevaron el peso del desarrollo de esta serie. Los primeros títulos emitidos fueron: *Ruiseñor de noviembre*, *La escuela de padres*, *El invierno que viene*, *Pas de deux, pas de quatre*, *El paraíso*.

Respecto a la emisión de series americanas, García de Castro (2002:39-40) indica que desde 1959 los pocos espectadores españoles pudieron empezar a ver habitualmente series anglosajonas de médicos, abogados o aventuras. En la temporada 60-61, según García de Castro, se emitían doce series americanas en la programación de Televisión Española. Ejemplos serían *Perry Mason*, *Te quiero*, *Lucy*. Este autor también apunta que a partir de la temporada 66-67 aparecerían miniseries filmadas como *Diego de Acevedo*, *La familia Colón*. Otra de las ideas aportadas por García de Castro respecto a este tipo de producción es que “las series americanas se convertirían en la materia de exploración del genuino lenguaje televisivo, que por entonces no era más que una vía intermedia entre el teatro y cine” (Ibid). Y concluye afirmando que “estas series filmadas españolas no lograron parecerse a las americanas, a pesar de su propósito”.

En los años setenta, tanto las adaptaciones de novelas como el teatro eran géneros agotados por causas externas a TVE. En las televisiones europeas empezó a surgir otro tipo de género de ficción, la adaptación serializada de obras literarias con una narrativa cinematográfica (Palacio: 2001: 152).

La guía temática de lo que en enero de 1975 se emitía en Televisión Española indica que en ese año en la categoría de dramáticos se emitían los siguientes espacios: *El Teatro*, *Usted tiene ojos de mujer fatal*, de Enrique Jardiel Poncela; *Cuentos y Leyendas*, *Opera en Marineda*; *Original*, *Lejos del mundanal ruido*; *Palabras cruzadas*, *El crimen*; *El Picaro*, *De cómo un hombre sin dinero es un bulto sospechoso*; *Escritores de hoy*, *Orbiter Dictum*; *Pili, secretaria ideal*, *La condesa*; y *Humor* (*Teleradio*, “Guía temática de programas”, nº 889, 1975).

Para Castellón, los dramáticos decayeron por las siguientes razones:

Aparece un tipo de entretenimiento diferente. No sólo son series, personajes con personalidad, actores con personalidad, presentadores con personalidad, concursos con personalidad. Son programas que imitan la televisión europea y americana, que empiezan a tomar más entidad que el teatro.

El teatro tuvo mucha importancia en España, no sólo alimentó a actores que hubieran estado en paro, sino también mantuvo obras de teatro que no se hubieran podido hacer en cine. (A. Castellón, comunicación personal, 14 de abril de 2015).

Por su parte, Rafael Herrero, jefe de dramáticos de TVE en 1981, y que se incorporó al medio en 1972 a Televisión Española, al opinar sobre el subgénero dentro de la categoría de dramático que más auge tenía en esos momentos, señala que:

En aquellos momentos, el teatro seguía siendo un programa importante dentro de la programación de TVE... Pero comenzaron a tener gran impacto las series, sobre todo las extranjeras, y también las de producción propia, tanto las grabadas en plató, como las que se filmaban en escenarios naturales. Recuerdo la producción de Chicho Ibáñez Serrador –Historias para no dormir-, que, de algún modo, conmocionó a la audiencia. Y que partiendo de guiones originales o adaptados, buscaban un nuevo lenguaje en el medio (plato y vídeo). También, otras series más apoyadas en el humor “inteligente”, como Suspiros de España, una serie de Jaime de Armiñan. Pero se mantenía en La 2, de tve, una programación más cuidada y minoritaria, que se apoyaba en textos literarios de grandes autores. Era habitual encontrarse con adaptaciones de escritores como Samuel Beckett, Ionesco, Kafka, Guy de Maupassant, Robert L. Stevenson y Edgar Allan Poe. Poco a poco se fue imponiendo el lenguaje que más se acercaba al cinematográfico. A la multiplicidad de espacios, y a la prevalencia de las “acciones”, sobre la hegemonía de “la palabra”, que, de algún modo representaba el teatro (R. Herrero, comunicación por correo electrónico, 20 de abril de 2015).

Por otro lado, debemos hacer referencia al desarrollo de los dramáticos en otros países. Las diferentes emisoras de televisión tenían reservada una plaza también al teatro en sus emisiones. Un auge del género que tiene su origen en la expansión, a escala mundial, a partir de 1945 del fenómeno televisivo. Para Faus (1995:155), durante la Segunda Guerra Mundial las televisiones de Alemania y Estados Unidos no dejaron de funcionar un solo momento, si bien con un reducido número de emisoras y receptores. Alemania y Gran Bretaña fueron los pioneros de la televisión y contaban desde los orígenes con una programación planificada entre la que se incluía espacios dramáticos. Como relata Faus (1995:179) en Alemania se inició la producción de los Spiele (piezas teatrales) que en 1938 tenían una duración de cinco a ocho minutos, aunque rápidamente pasaron a ser espacios de una hora de duración. En Inglaterra se seguía el planteamiento de Berlín, con una presencia también de dramáticos en la programación. Unos años más tarde se

regulariza el servicio en Francia, Estados Unidos, Rusia, Suiza e Italia. Estados Unidos tardó unos años en incorporarse al servicio regular. Al finalizar la gran guerra se produce el lanzamiento e inicio de emisiones experimentales en diferentes partes del mundo. En los primeros años cincuenta los espacios dramáticos se reducían a representación en los estudios y la retransmisión en directo de dramas teatrales y comedias más o menos ligeras, pero llegaron a alcanzar el 38% del tiempo total de emisión en los países más desarrollados (Faus, 1995:210). En 1961, tal como recoge el mismo autor, el 49% de la programación total de las cadenas estadounidenses estaba compuesta por espacios dramáticos, lo que da cuenta del aumento de contenidos considerados dentro de esta tipología.

En la televisión británica, el teatro, como subgénero dramático, adquirió gran trascendencia en el medio y en torno a los años cincuenta ya destacaba su presencia:

En un período de tres meses he visto presentadas a la TV- por no citar sino tres botones de muestra- obras tan distintas y complejas como *La tempestad* de Shakespeare, *Tearaway* y el *Irving* de Christopher Hassall. ¿Citaré también los ciclos de charlas dedicadas al teatro inglés en sus más variadas épocas y características? En el otoño de 1956, por ejemplo, se llevaron a las pantallas caseras veinticinco piezas primitivas de la Iglesia con sus moralidades, preludios y misterios y diversas muestras del primitivo arte teatral británico, desde *El castillo de la Perseverancia* hasta la famosa Tragedia Española de Kyd (CASTRESANA DE, L. “Un aspecto de la televisión británica: El teatro”, *Teleradio*, 1959, nº 74).

Durante los años sesenta, los espacios *Wednesday* y *Theatre 625*, de la BBC y la BBC-2 respectivamente, se ocuparon de las obras de teatro más literarias y de los temas más polémicos. Citemos como ejemplo de este auge del género en la televisión británica la emisión de *The Basement*, una obra escrita para televisión de Harold Pinter y que aparece descrita por la revista *Teleradio* del siguiente modo:

Esta obra es la más auténticamente televisiva que Pinter podía haber escrito y no podría ser representada efectivamente en otro medio que no fuese la televisión; el territorio disputado adquiere un carácter que se desarrolla al par de la situación misma y, aunque *The Basement* no está en la auténtica línea de Pinter, ya que juega con personajes cultos y refinados, su diálogo está reducido al mínimo, y la cámara, que a menudo recoge ángulos grotescamente aberrados, se hace cargo con frecuencia del papel de la banda sonora (RAINER, H. “Teatro en la televisión inglesa”, *Teleradio*, 1967, nº 516, pp. 40-41).

Estas mismas circunstancias favorables al teatro se dieron en Holanda. En 1964 se emitía en la televisión holandesa la obra de Federico García Lorca, *La casa de Bernarda*

Alba, alcanzando un logro artístico de primera magnitud y una audiencia de cuatro millones de espectadores. La dirección corrió a cargo de Ton Lensink:

Me consta, porque lo viví de cerca, que se realizó un esfuerzo enorme –humano y financiero- y que el medio se halló en esta ocasión en manos de un hombre, Ton Lensink, inteligente, sensible y experto, humilde en lo que no estaba seguro, quien, debido sin duda a todo ello, estuvo en condiciones, además de acertar en la elección de una obra importante y al mismo tiempo susceptible de adaptarse a la representación televisiva con posibilidades de no distorsionar ni disminuir sus valores, sino más bien de realizarlos mediante los recursos propios, precisamente, de dicho medio. Y eso es lo decisivo. No se había prestado un flaco servicio a García Lorca. Bien al contrario: aquel día, cuatro millones de telespectadores holandeses presenciaron la tragedia de nuestro poeta en toda su plenitud y vibración dramática (ESTELLER, J. “Una experiencia de la televisión holandesa”, *Teleradio*, 1964, n° 318, pp. 45-45).

Televisión Española conecta con la red de Eurovisión en la primavera de 1959. Según Baget, la Eurovisión decidió encargar a un autor teatral de relieve mundial una obra escrita y pensada para la televisión:

Dicha obra debía de tener un concepto amplio, universal, asequible a todo tipo de público, con un nudo argumental capaz de suscitar el interés de latinos, anglosajones o nórdicos. Cada país de la Eurovisión transmitiría a la misma hora y el mismo día, dicha obra televisiva en una especie de jumelage de hermandad entre los varios países afiliados a la Eurovisión (Baget, 1965:87).

El autor seleccionado fue Terence Rattigan y, según los datos aportados por Baget, en los primeros días de diciembre de 1962 unos ciento cuarenta millones de personas vieron, con pocas horas de diferencia, un mismo mensaje y una misma idea.

Televisión Española también se incorporaría al *Gran Teatro del Mundo*, en colaboración con Eurovisión, en el año 1965. La versión española de *Tea Party* fue un encargo entre los países adscritos a la red de Eurovisión con la finalidad de comprobar cuál de ellos realizaba de un modo más perfecto una misma obra teatral. Marcos Reyes explicaba el compromiso y la responsabilidad al aceptar la realización y dirección de la obra de Pinter:

A estas horas soy lo más parecido a un personaje de Harold Pinter; uno de esos personajes que se sienten agobiados y acuciados por un miedo invencible, a veces inconcreto, que condiciona su vida y su conducta. Claro que, en mi caso, el miedo es bien concreto: realizar *Tea Party* en competencia con las demás emisoras de Eurovisión es una papeleta de mucho compromiso (*Teleradio*, “Primera Fila presenta para *El Gran Teatro del Mundo* la obra *Tea Party*, de Harold Pinter”, 1965, n° 378. p. 57).

Tea Party era una obra clara de forma, pero complicada de fondo; una pieza de enorme densidad bajo su tranquila superficie, que despliega ante el espectador una enorme gama de motivos de preocupación intelectual. Según Baget (1993:147), fue escrita para televisión por Harold Pinter con motivo del Día Mundial del Teatro, y sería emitida simultáneamente en todos los países adheridos a la Eurovisión.

El realizador venezolano Marcos Reyes, que aparece al frente de esta obra, y que había sido ayudante de dirección de Juan Guerrero Zamora en los primeros tiempos de Televisión Española, enumeraba entre las dificultades para la realización la complejidad y variedad de los decorados, un montaje sin cortes, ni encadenados, sin fundidos. Un grupo importante de actores y actrices aceptaron el reto de Marcos Reyes: Fernando Rey, en el papel de Sisson, Julia Gutiérrez Caba, Manuel Dicenta, Carlos Estrada, Gemma Cuervo, Nélida Quiroga, Félix Dafauce, Pedro Mary Sánchez, José Luis López y Juan Miguel Cuesta.

3.3. Programas teatrales en Televisión Española: Recorrido histórico

En este apartado se pretende realizar un recorrido por las producciones televisivas teatrales que podemos categorizar dentro de los dramáticos. Se trata de unas producciones que en sus inicios estaban condicionadas por el espacio en el que se desarrollaban y los medios técnicos con los que se llevaban a cabo los programas en los estudios del Paseo de la Habana.

Las producciones dramáticas también se ven afectadas por la evolución de la historia de los contenidos televisivos en España, que ha seguido pautas paralelas a la del resto del mundo. Como señala Baget:

La historia de Televisión Española de los primeros tiempos se caracteriza por la lucha contra el tiempo, la improvisación para 'sacar adelante' una programación que estaba por encima de las disponibilidades técnicas de la época (Baget, 1993: 24).

La historia de los dramáticos en Televisión Española podemos dividirla en varias etapas, coincidiendo con el surgimiento, auge y esplendor de los programas. De este modo, podemos hablar de las siguientes etapas: heroica, de asentamiento, de esplendor y de decaimiento de los dramáticos.

A) Etapa heroica.

A partir de 1958 ya se pueden distinguir, dentro de los espacios dramáticos, las siguientes tipologías: adaptaciones de obras de teatro y literarias, guiones originales escritos para televisión, fragmentos de novelas dramatizadas y zarzuelas y operas realizadas en estudio.

En 1958 la programación de Televisión Española, según la revista *Tele Radio*²², estaba formada por el siguiente conjunto de espacios:

- Programas Religiosos. *Vida Católica* y *El día del señor*.
- Programas Dramáticos. *Oliverio Twist*. *Llegada de noche*. *Cain o una gloria científica*. *Familia de extraños*. *Los Tele-Rodríguez*.
- Programas Musicales. *Música para hoy*. *Nace una canción*. *Música de sobremesa*. *Quiosco de música*. *El pobre Valviena*. *Música de domingo*.
- Programas de variedades. *Ríase con nosotros*. *La Hora Philips*. *Hacia la fama*.

²² Parrilla completa correspondiente a la semana de programación del 23 de junio al 29 de junio de 1958. *Telediario*, "Vds. Verán", 1958, nº 26.

- Programas Culturales. *Tengo un libro en las manos*, espacio escrito y dirigido por Alfredo Asensio y presentado por el catedrático don Luis de Sosa, *Tribuna libre*. *Cursos de francés e inglés*.
- Informativos. *Fiesta, brava. El cine. El teatro. Revista del domingo. Telediario. Edición especial*, con la información metereológica.
- Películas.
- Diversos. *Vuestros hijos. Aviación. Caras nuevas. ¿Jugamos?. Imagen de una vida. Preguntas al espacio*.
- Programas infantiles. *Aprende un deporte. El día del colegial. Mundo pequeño. Colorín Colorado. Premio para el más listo. Diego Valor*.

Ilustración 2. José Blanch en el espacio *Tengo un libro en las manos*



Fuente: *Teleradio*, nº 80.

La etapa heroica va ligada al desarrollo de este tipo de programas y a una serie de profesionales, los realizadores, que trabajaron para investigar las posibilidades que ofrecía la televisión como medio expresivo y en determinar si dicho medio permitía la creación de un lenguaje propio, independiente del teatro o el cine. Para Díaz (1994: 37) abarcaría desde el 28 de octubre de 1956 hasta el nombramiento de Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo (11 julio de 1962). Una etapa que, según Díaz, coincide con el funcionamiento del invento, la llegada paulatina a todos los rincones del país y el aumento de las horas de emisión.

Uno de los profesionales más destacados fue Juan Guerrero Zamora, que comenzó a trabajar en 1957 en Televisión Española. Desde su incorporación se especializó en la realización de obras teatrales, aunque inicialmente se dedicó a la dirección de

programas aproximadamente durante un año y medio hasta que fue aprendiendo las posibilidades técnicas del medio (Alfredo Castellón, entrevista personal, 14 abril 2015). Así se refiere Baget al director y realizador Guerrero Zamora sobre su formación cuando llega a Televisión Española:

Guerrero Zamora llegaba con la experiencia de la crítica teatral ejercida en *El Alcázar* y *Fotos*, la publicación de varias novelas, libros de cuentos y, sobre todo, su tarea como director de la producción dramática y de la compañía de actores de Radio Nacional (Baget, 1993: 28).

Según las fuentes consultadas, en enero de 1957 tiene lugar la realización del primer dramático de Televisión Española, con la emisión de la obra *Antes del desayuno*, de Eugene O’Neil, dirigida por Juan Guerrero Zamora, e interpretada por Maruchi Fresno, su mujer. Una actriz, que también interpretó en esta primera época de teatro en televisión *La celda*, *La heredera*, *Luz de gas*, *Arsénico y encaje antiguo*, *El águila de dos cabezas*. Pero en Televisión Española durante la época experimental, esta actriz ya se había iniciado en el género dramático (Rodríguez, Martínez, 1992: 174).

Rodríguez Marquez y Martínez Uceda señalan y matizan que hablar de dramáticos en la programación experimental de Televisión Española es incorrecto. Según los autores, sería más adecuado referirse a espacios teatrales, es decir, a programas basados en la representación que los actores hacían de un guión o de una obra literaria.

En efecto, la existencia de un solo estudio, el problema del cambio de decorados y la obligación del directo limitaron fuertemente la realización de dramáticos en la etapa experimental. No se podían emprender obras de envergadura, pero si obrillas cortas o a dúo, o representaciones de una sola parte de determinadas obras..., y no faltó ninguna de estas modalidades en la pantalla de la etapa experimental (Ibid, 175).

De los primeros programas emitidos por la cadena es *Teatro en la Televisión Española*, que pronto se convertiría en *Fila Cero*, el primero al que debemos hacer referencia. En los programas semanales de televisión de la revista *Teleradio* aparecía también denominado como *Teatro en la TVE*. El 22 de enero de 1957 se emitía *Rosalinda*, de James Barrie, en adaptación para TVE, de Juan Guerrero Zamora, *Canciones de medianoche*. *Gary Land y su guitarra*, en horario de 23.15 a 24.00 horas (*Telediario*, “Programas semanales de televisión”, 1957, nº 4, pp. 3-4). Otra obra de estos inicios fue *El último minué*, de Jacinto Benavente, en adaptación para televisión de Juan Guerrero Zamora, emitida el miércoles 29 de enero de 1958, y *La luz de Santa Agreste*, de Roberto Bracco, también de Guerrero Zamora (Rodríguez Merchán, 2014:270). Las

producciones de estos primeros años están influenciadas por las limitaciones de espacio para llevar a cabo los programas, ya que en un único plató se realizaban los programas dramáticos y otro tipo de programas.

En 1958, Juan Guerrero Zamora pone en marcha el programa *Fila Cero*, que según Baget (1993), es en realidad la primera emisión fija donde se plantea la puesta en escena semanal de una obra de teatro en televisión. Uno de los primeros éxitos lo constituye *La herida luminosa*, emitida según la revista *Telediario*, el domingo 16 de febrero de 1958, de José María de Sagarra, e interpretada por José María Roderó, Irene López Heredia y Elvira Quintillá (*Telediario*, “Programas semanales de Televisión”, 1958, nº 8). Sobre esta obra, Díaz afirma:

Guerrero Zamora estrena un programa que se convertiría en un clásico de TVE: *Fila Cero*, una obra de teatro todas las semanas. El domingo 16 de febrero de 1958 se emite *La herida luminosa* de José María de Sagarra, con dos actores excepcionales: José María Roderó y Elvira Quintilla (Díaz, 1994: 181).

La semana siguiente, el domingo 23 de febrero de 1958 se emitiría la obra *El molinero de Delft*, de Pierre Peyrón, en adaptación y dirección de Juan Guerrero Zamora. Otras obras fueron *La señorita de Trévez*, de Carlos Arniches, con adaptación y dirección de Juan Guerrero Zamora (*Telediario*, “Programas semanales de Televisión”, 1958, nº 9); *El explorador*, de Howard Rodman, en adaptación y realización de Guerrero Zamora (*Telediario*, “Programas semanales de Televisión”, 1958, nº 12). Podemos observar en estos momentos la presencia regular la emisión semanal de una obra de teatro, que según Rodríguez Merchán (2014:271) coincidiría con el domingo, reservando las noches de los martes, miércoles o jueves para espacios de menor duración como el espacio *Teatro Breve*.

En mayo de 1958 se emitió por televisión dentro del programa *El cero y el infinito*. Esta obra constituía la versión teatral de una de las novelas más desgarradoras y realistas de la posguerra. En ese momento, la novela de Koeestler ya había gritado la crueldad bélica, la inhumana actitud del hombre ante el hombre, la verdad de su odio inextinguible. Televisión Española hizo un guion fiel al drama teatral y a la novela. En esta versión televisada, actuó de forma magistral el actor Angel Picazo, que durante muchos años había estado en el teatro nacional María Guerrero.

La versión de *El cero y el infinito* constituyó uno de los más interesantes y eficaces sondeos de Televisión Española en lo que a la programación teatral se refería: por un lado, la existencia de un cuadro de realizadores capacitados para llevar a televisión cualquier obra; y, por otro lado, proporcionó la grata noticia de que los espectadores españoles, muchos de ellos protagonistas de escenas como las que se recogían en *El cero y el infinito*, inolvidables por su inhumana crueldad, se mostraban dispuestos a cerrar sus propios recuerdos en beneficio de la contemplación exigida por la obra de arte (RAMOS LOSADA, R. “Gran Teatro presenta El cero y el infinito”, *Teleradio*, 1960, nº 148)²³.

Recuerdo de dos lunes, de Arthur Miller, en octubre de 1958, y *Una viuda difícil*, emitida en diciembre de 1958, con adaptación, dirección y realización de Juan Guerrero Zamora fueron otros ejemplos del teatro en directo de los jueves emitidos en estos inicios. Un éxito que marcará decisivamente la historia de los dramáticos televisivos por su repercusión popular será la emisión el 6 de noviembre de 1958 del primer *Don Juan Tenorio* televisivo y posteriormente la emisión de *Doce Hombres sin piedad* (Rodríguez Merchán, 2014:271). *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, e interpretada por Valeriano Andrés, José Vivó y una jovencísima Concha Velasco, se convirtió en uno de los primeros éxitos televisivos pese al todavía muy escaso número de receptores existente (Ibíd).

Durante el año 1959, los programas se siguieron produciendo y emitiendo en directo. Juan Guerrero Zamora apostaba por el teatro en televisión con algunas obras importantes del teatro universal. En la realización de programas se utilizaban dos cámaras debido a las reducidas dimensiones del plató, al que ya hemos hecho referencia.

En *Fila Cero*, Juan Guerrero Zamora realiza su versión de *Doce hombres sin piedad* de Reginald Rose, que posteriormente tendría su réplica en la versión de Gustavo Pérez Puig. Sobre traducción al castellano de Enrique Rincón, y con dirección y realización de Juan Guerrero Zamora, *Doce Hombres sin Piedad* se presentó en directo a los

²³ Este comentario recogido por Ramos Losada en 1960 en la revista *Teleradio* se refería a esta primera emisión en Televisión Española, con la adaptación para la escena de Sidney Kioestler. Esta obra se emitiría en el espacio *Gran Teatro* de nuevo dos años después.

espectadores en Televisión Española el 30 de enero de 1959. En la siguiente cita se puede apreciar cómo el director y realizador pudo llevar a cabo esta obra:

Pero si es necesario comentar la necesidad y límites de nuestra empresa en sí. Quien contemple nuestra realización con ánimo comparativo respecto a la versión cinematográfica, se llamará a engaño. Los medios son radicalmente distintos entre cine y televisión y, por fuerza, no podremos obtener en ésta el carácter acabado, detenido, que tenía la obra en su tratamiento cinematográfico, como tampoco pudo tenerlo la versión original dada por la televisión estadounidense. Con ésta, en todo caso, se podría comparar con nuestra versión, siempre y cuando que se tenga en cuenta los medios de que contamos y que son mucho menores que allí. Con solo ocho ensayos de interpretación y montaje escénico y uno de planificación e instrucciones para los operadores de cámara, vamos a intentar llevar a buen término nuestro propósito. Si alcanzamos un término de honradez estética nos daremos por satisfechos” (*Telediario*, “Novedades teatrales de la semana. *Doce hombres sin piedad* de Reginald Rose”, 1959, nº 57, p. 15).

La finalidad de Guerrero Zamora sobre la que fue la primera adaptación de la obra de Reginald Rose y emitida como teatro en directo, era que los espectadores de Televisión Española apreciaran el realismo y la fuerza dramática de cualquier obra transmitida en directo. La realización alcanzó un gran éxito y tuvo una gran acogida por los espectadores:

Sobre traducción al castellano de Enrique Rincón, y con dirección y realización de Juan Guerrero Zamora, *Doce hombres sin piedad* fue ofrecida por TVE, en enero de 1959, a sus espectadores. Como antes había ocurrido en diferentes países, la realización alcanzó un éxito tal que ahora, a los dos años de su montaje, y atendiendo a numerosas peticiones de espectadores, vuelve a programarse para el próximo lunes 30 de enero (*Teleradio*, “Vuelve, a petición... *Doce hombres sin piedad*, en TVE, el 30 de enero”, 1961, nº 162, pp. 10-11).

José Bodalo, que interpretó al jurado número 3 en la obra, narraba para la revista *Teleradio* como esta obra consituyó su primer papel en Televisión Española, aunque había debutado en la televisión en Cuba en 1951:

Yo debuté en televisión en Cuba. Entonces, le hablo del 1951, la televisión estaba empezando allí. En Televisión Española mi primer papel fue precisamente con *Doce Hombres sin Piedad*, lo que fue una suerte, porque es una obra formidable y, además, Guerrero Zamora es un hombre enterado de verdad (*Teleradio*, “Vuelve, a petición... *Doce hombres sin piedad*, en TVE, el 30 de enero”, 1961, nº 162, pp. 10-11).

También se emitieron en este espacio *Los Sonderling*, de Robert Merle, en febrero de 1959, *Al llegar la noche*, de Emlyn Williams, *Sonrisa de Gioconda*, de Aldous Huxley, *El acorazado Valiant*, de Robert Mallet, *La torre sobre el gallinero*, de Vittorio

Calvino, *Nacida ayer*, de Garson Kanin, con la adaptación, dirección y realización de Juan Guerrero Zamora (*Telediario*, 1959, nº 61, nº 63, nº 73, nº 79).

En octubre de 1959, *Fila Cero* presentó *En casa a las siete*, de Robert C. Sheriff, con adaptación, dirección y realización de Juan Guerrero Zamora e interpretada por José María Escuer, María Luisa Amado, José Vivo, Manuel Soriano, Margarita Calahorra, Serafín García Vázquez y Francisco Merino. De este modo se relata el argumento para la emisión en directo de la obra en el espacio *Fila Cero* en la revista *Teleradio*:

El notable dramaturgo inglés Robert C. Sheriff dramatiza en esta obra un caso de amnesia y somete a aquel que lo padece a una serie de circunstancias para él alucinatorias, que poco a poco, le subyugan con todo el peso de una realidad que su memoria no puede refrendar, porque nada recuerda, pero que es razonable, lógicamente insoslayable. La comedia deriva así hacia terrenos policíacos y viene a constituir un alegato contra las que se llaman pruebas circunstanciales, cuyo aspecto cerradamente acusador destruye el dramaturgo, al cabo, con la más simple de las refutaciones. Pero ya es tarde, porque la razón del amnésico se ha desequilibrado y aceptado como su verdad lo que no lo fue (*Telediario*, “Novedades teatrales de la semana. Teatro”, 1959, nº 95).

La última obra de 1959 emitida en el espacio *Fila Cero* fue *Recuerdo a mamá*, de John Van Druten, con adaptación, dirección y realización de Juan Guerrero Zamora. Entre los intérpretes se encontraba Maruchi Fresno, la mujer de Guerrero Zamora. La obra, que constituyó el estreno en España de una de las comedias de más éxito de Estados Unidos, trazaba el retrato de una familia norteamericana en toda su cotidianidad. La obra había sido presentada por Richard Rogers y Oscar Hammerstein en el Shubert Theatre, de New Haven, Connecticut, el 28 de septiembre de 1944. Poco después se estrenó en Nueva York, en el Music Box Theatre, figurando en el reparto en el papel de Nels, Marlon Brando.

Se puede concluir que en la primera década de la existencia de la televisión en España se ha conformado un género y se ha acostumbrado a un público que se muestra dispuesto a seguir varios espacios de este tipo semanalmente (Rodríguez Merchán, 2014:272).

B) Etapa de asentamiento.

Podemos señalar como inicio de esta etapa denominada de asentamiento a partir de 1960. Como ejemplo de la diversidad de programas, *Teleradio* publicó un número extraordinario en 1960, en el que recogía una muestra de la programación de Televisión Española en 1960:

- Zarzuela. *Teatro de la Zarzuela*.
- Concursos. *Cinco duros por segundo*.
- Extensión cultural. *Campos y paisajes*.
- Programas extraordinarios. *Valencia, Fiesta Mayor*.
- Programas relacionados con la Semana Santa.
- Dramáticos. Con grandes aciertos al escenificar grandes obras del teatro universal, como *El cero y el infinito*, protagonizada por Carlos Lemos.
- Novelas. *Primer Éxito*.
- Culturales. *Universidad TVE*.
- Música.
- Retransmisiones deportivas. Inauguración del Palacio de Deportes de Madrid.
- Adaptaciones infantiles.
- Infantiles cara al público.

En este año aparece un nuevo espacio de teatro que lleva por título *Gran Teatro*, que se prolongará durante tres temporadas. Se difundían obras de teatro clásico y en verso que hasta el momento no se habían podido montar en Televisión Española por la rapidez con la que se montaban las obras. Así lo relata Baget (1993: 69): “En el sector de los espacios dramáticos, la incorporación de *Gran Teatro* también permitía, a nivel de presupuestos, la realización de proyectos de mayor envergadura, para lo que se disponía de más tiempo de ensayos y facilidades de emisión”.

Se trataba de un programa distinto a *Fila Cero*, que pretendía recoger todas las obras más importantes de la escena universal, bien por su clasicismo, bien por su carácter significativo. “Un gran acierto de programas, que pretende, así, con estos montajes trimestrales, cerrar el ciclo de la emisión escénica en Televisión Española (RAMOS LOSADA, R. “Gran Teatro presenta un nuevo programa en su pantalla”, *Teleradio*, 1960, nº 109, pp. 7-9).

De este modo, comenzaba un nuevo programa teatral distinto a todos los demás, con el fin de recoger las obras más importantes de la escena. El programa se inauguró con la obra *En Flandes se ha puesto el sol*, de Eduardo Marquina, una obra que ensalzaba las virtudes heroicas de la raza. Para su realización, la obra contó con dos decorados:

Cuesta trabajo ver el fuego, y la chimenea, y el cascabel, y el escenario, en suma, en el desnudo estudio de Radio Nacional donde se ensayan las obras de televisión. Pero el verso de Marquina, recitado en ritmo de romance por Luisa Salas, habla de una época imperial, de un capitán de los Tercios de Flandes, de un tiempo grande y heroico en el que la espada se cruzaba victoriosa con el amor. De la ficción a la realidad no hay más que la advertencia del director artístico: Fuera ese ejemplar!. ¿Desde cuándo monto yo una obra con un papel en la mano? ¡Fuera los ejemplares! ((RAMOS LOSADA, R. “Gran Teatro presenta un nuevo programa en su pantalla”, *Teleradio*, 1960, nº 109, pp. 7-9).

En la dirección de esta obra, Juan Guerrero Zamora tuvo que lograr que los espectadores pasasen de la música del verso de Marquina al contenido y a la esencia de la obra. Su propósito era salir de la cadencia y entrar en los valores únicos, raciales que la obra contenía.

Dentro de la programación de este espacio, uno de los montajes más costosos fue el de la obra de Shakespeare, *Julio César*. Televisión Española en aquel momento hizo un gran esfuerzo para el montaje de esta obra. La producción contó con la participación de cincuenta actores, a los que hubo que unir otros sesenta, que dieron voz y presencia al pueblo de Roma y a las legiones. Hasta este momento, en ninguna ocasión 130 personas habían sido metidas en un pequeño estudio de televisión. Los principales personajes de Julio César estuvieron interpretados por José María Escuer, en Casio; Miguel Palenzuela, en Marco Antonio; Mario Moreno, en Julio César; Julio Navarro, en Bruto; Tano Ledesma, en Casca; José Blanch, en Decio Bruto; Manuel Torremocha, en Metelo Cimber; Ramiro Benito, en Cina; Francisco Morán, en Octavio; Fernando de Anguita, en Trebonio; y Manuel Domínguez Luna, en Cicerón.

En la producción televisada hubo una importante novedad: la imagen en directo se alternó por primera vez con imágenes filmadas en soporte cinematográfico. Las escenas de batallas se filmaron en exteriores. En la barriada de Lacota, a las afueras de Madrid, con cerca de 100 extras y una treintena de caballos. El director, adaptador y realizador fue Juan Guerrero Zamora, que trabajó con un reducido equipo técnico: un operador de cámara, un secretario de producción y algún ayudante. En una jornada llegaron a

filmarse trescientos metros de película de los cuales se aprovecharon cerca de doscientos, intercalados en la emisión en directo:

En esta realización intervienen más de cien actores y al objeto de dar mayor riqueza y verdad a los avatares bélicos librados entre los ejércitos de Marco Antonio, Octavio Augusto y Lépido, y las tropas que mandan Bruto y Casio, los actos cuarto y quinto de la tragedia serán filmados, alcanzándose así mayor espacio y movilidad de la acción. Para ellos, cuantos participan en la realización, serán desplazados a los alrededores de Madrid, donde tomaremos las escenas de batallas, para los cuales utilizaremos treinta caballos y los pertrechos militares romanos necesarios para equipar a tan nutrida figuración de actores²⁴ (R.M.G. “Julio Cesar de Willliam Shakespeare, en *Gran Teatro*”, *Teleradio*, 1960, nº 122, p. 18).

La capacidad del espacio para llevar a cabo la realización de la obra con tantos actores se resolvió aprovechando la capacidad integra del Estudio Principal de Televisión Española en Madrid, para un decorado único y complejo concebido por Bernardo Ballester.

Gran Teatro representó la obra *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, en adaptación y realización de Juan Guerrero Zamora, el lunes 23 de mayo de 1960, con interpretación de Francisco Rabal, María Asunción Balaguer, José María Escuer, Marcelo Arroita Jáuregui, Eduardo Martínez, Araceli Fernández Baizán, Jacinto Martín, Cayetano Ledesma, Manuel Torremocha y Rafael Ibáñez. El realizador se planteó para la versión televisiva del texto de Calderón de la Barca el tratamiento debido que patentizara la eternidad y, por tanto, la actualidad de su mensaje. El atractivo de esta obra lo constituyó la incorporación del actor Francisco Rabal para que encarnara al gran héroe calderoniano (*Teleradio*, “Y esta semana *Gran Teatro La Vida es sueño*, de Calderón de la Barca”, 1960, nº 126, p. 21).

Los melindres de Belisa para *Gran Teatro* constituyó la primera representación en televisión de una comedia de Lope de Vega. Según la revista *Teleradio*, se emitió el 25 de julio de 1960, a las 10.30 horas de la noche, con adaptación y realización de Juan Guerrero Zamora. El argumento de la obra gira en torno al carácter de Belisa, una joven casadera muy cortejada por su belleza y por su riqueza, pero dominada por sus caprichos y melindres, tal como indica el título de la obra, que no es capaz de entregar su corazón a ninguno de sus numerosos pretendientes. En *Los melindres de Belisa* hubo

²⁴ Así se expresaba Gustavo Pérez Puig, director y realizador de la obra, en una entrevista para la revista *Teleradio*, 1960, nº 122, p. 18.

una conjunción de decorados, atrezzo, vestuario, caracterizaciones, iluminaciones, fondos musicales, etc., para llevar a cabo la realización. El realizador buscó a través de la planificación captar el matiz justo del texto:

Una realización ligera que siguió la línea principal de la obra, que subrayó los rasgos característicos, que nos sirvió imágenes muy bellas, cuidados encuadres y planos adecuados a cada momento del diálogo y de cada situación. *Los melindres de Belisa* tuvo un color y una luminosidad nueva. Fue uno de esos espacios de TVE que nos duele tener que olvidar porque no haya algo más duradero que el recuerdo, capaz de retenerlos (*Teleradio*, “Aquí TVE”, 1960, nº 137, p. 12).

Otro realizador de los inicios de Televisión Española y que también participó en *Gran Teatro* fue Gustavo Pérez Puig. En la representación de *El Condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, Pérez Puig hizo una versión de una hora y quince minutos, sobre la adaptación escénica de los Machado. Los siete decorados de la obra teatral quedaron reducidos a tres en televisión. Así describía Pérez Puig el interés por televisar esta obra en Televisión Española:

El condenado por desconfiado no se televisa tan sólo por un deseo de llevar a la conciencia del gran público una de las obras maestras de nuestro teatro dramático, sino que también han contado y mucho sus posibilidades televisivas. Su ritmo sincopado, excelente para la televisión; el paso y sucesión de las acciones, el tránsito de la realidad a la irrealidad, las apariciones de ángeles y demonios, los sueños, etc., han hecho posible el montaje de cuadros y escenas plásticas de gran belleza. Lo que es imposible en el teatro ha sido conseguido en televisión (*Teleradio*, “*Gran Teatro* presenta *El condenado*”, 1960, nº 130, p. 20).

Como novedad, en la obra destacó la apariencia dada al diablo, por el problema que trataba de plantear el diablo con sus apariciones, y se procuró en la versión televisada que su apariencia fuera la de la misma muerte. Esta obra se había representado muy pocas veces en España, de ahí el especial interés por su emisión en televisión. Se había estrenado en 1924 por Ricardo Calvo y desde entonces apenas se había vuelto a poner en escena. La crítica de la revista *Teleradio* se refería de este modo al resultado de la realización de esta obra y que nos permite aproximarnos a cómo la ausencia de los medios suficientes para llevar a cabo las obras en televisión afectaba al resultado:

Dijimos hace tiempo que el verso y el teatro clásico parecían dos cosas imposibles de hermanar con la televisión, y seguimos creyéndolo, aunque creemos también que con los medios de que se dispone no se puede hacer más. Tanto los decorados como los efectos luminosos –restringidos por la particular sensibilidad de las cámaras que no permiten en este sentido grandes despliegues de luminotecnia-, como la caracterización de los tipos – la del Mai, era impresionante-, sirvieron perfectamente a la obra. (...). Perdimos algún fragmento del diálogo, quizá porque el problema del

sonido en las obras de mucho movimiento no está aún resuelto. Se carece de los medios suficientes para cubrir las necesidades que plantean obras de esta categoría. Además de esto, hubo algún momento en que los fondos musicales –defecto que, por otra parte, se acusa en muchos otros programas- dejaban de ser tales fondos para disputarle a la voz el primer plano. Esta del matiz en el sonido es una de las deficiencias más acusadas de TVE. Salvo el defecto que señalamos, *El condenado por desconfiado* nos convenció de que todo cuanto se monta con sentido televisivo es televisable. Pero requiere eso: estudio, planificación, ensayo, disciplina. Sigue gustándonos Gran Teatro (*Teleradio*, "Aquí TVE", 1960, nº 133).

Hernani, de Victor Hugo, se presentó también en *Gran Teatro* en 1960, con Ramiro Benito en el papel del Emperador Carlos. Lo significativo de esta obra, emitida en directo, fue la dirección inteligente de actores del director Juan Guerrero Zamora. Los ensayos con los actores se prolongaron durante unos días y así se recoge el trabajo de preparación del actor Ramiro Benito para su papel:

Cuando vimos a Ramiro Benito en el ensayo, nos convencimos de sus dotes de buen actor. Ha estudiado la obra con interés; ha leído cuanto ha llegado a sus manos sobre el retrato físico y moral de Carlos V en aquella época de su vida; ha recorrido el Prado en todos sus salones; se ha extasiado ante los célebres cuadros y pinturas de Tiziano; ha puesto entusiasmo, vocación, deseos de triunfar (RAMOS LOSADA, R. "Teatro romántico en la TV: Próximamente *Gran Teatro* presentará *Hernani*", *Teleradio*, 1960, nº 117, pp. 17-18).

La mayor dificultad para la realización de esta obra lo constituyó el último acto, en el que aparecían en escena treinta y nueve actores. César Fraile se ocupó del juego, creación y movimiento de la iluminación, que cobró una gran importancia en la escena que se desarrolló en el sepulcro de Carlomagno, en Aquisgrán, donde los actores portaban antorchas que encendían y apagaban.

Gran Teatro presentó en 1960 *El cero y el infinito*, obra que ya había presenciado el público de Televisión Española dos años antes, dirigida también esta vez por Juan Guerrero Zamora. La novedad de esta nueva versión de *El cero y el infinito* arrancaba del cambio de protagonista. Si la primera versión estuvo protagonizada por Angel Picazo en 1958, en esta segunda versión la elección cayó en Carlos Lemos, que había triunfado recientemente en el Festival de Ginebra, con una interpretación del Tenorio que fue catalogado como uno de los mejores actores de Europa.

Para el realizador, la versión televisada de la obra teatral presentó varios problemas, entre los que destacó por su complejidad el de la simplificación de decorados:

Como la acción teatral se desarrolla en cuatro celdas de una prisión, se planteaba el dilema de evitar el continuo encadenamiento de las imágenes que produciría en el espectador. La solución ha estado en la construcción de cuatro grandes jaulas de barrotes de hierro, todas a la vista del público, que se prolongan en una perspectiva de celda al infinito. Esta perspectiva de rejas al infinito, como asimismo la perspectiva de la escalinata de acceso, contrastará de forma angustiosa con la realidad misera, limitada, egocéntrica, de cada personaje.

El decorado, de Bernardo Ballester, está inserto en la esencia misma de la obra, como un elemento más; un elemento televisivo, para su comprensión y eficacia (RAMOS LOSADA, R. “*Gran Teatro presenta El cero y el infinito*”, *Teleradio*, 1960, nº 148).

Guerrero Zamora buscaba que en la versión televisada pudiera conseguirse un punto de equilibrio entre el cine y el teatro, dando como resultado la personalidad de la televisión. Todos los detalles de la realización estuvieron cuidados al máximo:

El decorado de la cárcel, con celdas visibles y dispuestas para acciones simultáneas, sin paredes de mampostería, aparta la sospecha de cualquier similitud cinematográfica en el procedimiento. Por otro lado, la especial planificación de las escenas, subordinadas a la acción, aleja de toda identidad con el teatro, en el que la acción y los actores se mueven en un solo y pertinaz plano, siempre a la misma distancia del espectador, condicionándolo todo a la declamación (RAMOS LOSADA, R. “*Gran Teatro presenta El cero y el infinito*”, *Teleradio*, 1960, nº 148).

La realización contó con todos los medios técnicos disponibles en ese momento, las dos cámaras lograron los movimientos ideados por los realizadores por el decorado, y abarcaban los tres decorados de la planta (celdas, decorado mudable para las evocaciones y recuerdos de los personajes, y lugar de los interrogatorios).

En la dirección de actores, el realizador logró que los intérpretes se movieran con un realismo absoluto, a veces cruel y desagradable, para expresar mejor esas vidas coartadas, pero ese movimiento chocaba en el decorado que tendía a la más fría abstracción. Carlos Lemos interpretó el papel de Rubachof, al que intentó dotar de toda la importancia psicológica necesaria.

La realización de esta obra se hizo en directo, sin recurrir a los ensayos que suponía el videotape. Guerrero Zamora justificaba esta decisión de la realización en directo del siguiente modo:

El porqué de esta realización en directo, dejando de lado el magnetófono de imágenes, está encerrado en la frase del corro de uno de los actores: “Los toros hay que torearlos de cara... Así es como se siente verdaderamente la emoción de estarlos toreando (RAMOS LOSADA, R. “*Gran Teatro presenta El cero y el infinito*”, *Teleradio*, 1960, nº 148).

A partir de 1960, Televisión Española comienza a filmar parte de sus espacios teatrales con la finalidad de ofrecer a los espectadores escenas que no se pueden representar en los Estudios. De las sencillas y simples obras realizadas en un solo decorado y con dos o tres actores, se pasó a la realización de guiones que requerían varios y complicados escenarios, de exteriores o escenas en las que interviniesen un número elevado de actores que no podían actuar en el reducido espacio de un plató.

Este tipo de filmaciones especiales se solía utilizar para la adaptación escénica de la novela de Emilio Rodero, *La paz no empieza nunca*, que se emitía los sábados por la noche, con guion de Enrique Domínguez Millán y realización de Domingo Almendros. También en casi todos los programas que requerían escenificación teatral: *Fila Cero*, *Tengo un libro en las manos*, etc. Posteriormente, en la emisión en directo las escenas que tenían una continuidad de tiempo con las partes rodadas, había que caracterizar exactamente al actor, ya que de no hacerlo así se notaría una diferencia que echaría por tierra todo el esfuerzo que se hacía para que pareciera real la escena (MARTIN GONZÁLEZ, R. “Televisión Española filma parte de sus programas teatrales”, *Teleradio*, 1960, nº 112. pp. 8-12).

Un ejemplo de esta filmación en exteriores lo constituye la obra *Diez negritos*, de Agatha Christie, presentada en *Gran Teatro* en octubre de 1961, adaptada, dirigida y realizada por Fernando García de la Vega. Según el director, este tipo de obras policíacas, que se apartaban del estilo cinematográfico, apenas habían sido explotadas por la televisión hasta ahora. Se trataba de género amarillo, tal como se le denomina teatralmente, pero lo que predominaba era el diálogo, el ingenio, el cientifismo, e incluso la hondura psicológica y humana de los personajes (RAMOS LOSADA, R. “*Gran Teatro* presenta *Diez negritos* de Agatha Christi”, *Teleradio*, 1961, nº 199).

En la adaptación de la obra se tuvieron en cuenta una serie de factores como la configuración del escenario, la soledad de los personajes, corroídos por la duda de quién pueda ser el asesino que, uno a uno, los va haciendo desaparecer, y el propio carácter de las víctimas, todos ellas con un pasado sospechoso. Los intérpretes fueron Antonio Prieto, María del Puy, Germán Cobos, Valeriano Andrés, José María Escuer, Joaquín Escolá, Montserrat Blanch, Mario Moreno, Alfonso Gallardo y Nela Conjiú.

La presentación en televisión de *Diez negritos* supuso para el realizador García de la Vega numerosos problemas. La búsqueda de las estatuas, necesarias para la trama de la

obra, y que por exigencias técnicas se necesitaban unas veinte, se hizo en el rastro de Madrid, las galerías de antigüedades e incluso en el domicilio de una ilustre personalidad que tenía una colección de gran valor artístico procedente del Congo.

Diez negritos exigió la filmación de algunas escenas en exteriores. Una de ellas se refería a una secuencia marítima, en las que las olas del mar arrastraban el cadáver de una de las víctimas, que se rodó en San Sebastián. Otra de las secuencias en exteriores se rodó en un hotel madrileño, para recoger la perspectiva de sus innumerables puertas.

En noviembre también se iniciaba un espacio de teatro breve, *La máscara y el rostro*, que se emitía los martes en la sobremesa y pretendía ofrecer obras del teatro breve universal, adaptadas y dirigidas por Juan Guerrero Zamora:

Mantendrá una línea de verdadero relieve dentro del teatro universal. Es decir, los títulos que pasarán por el programa serán de verdadera categoría en el difícil campo del teatro breve. También realizaremos adaptaciones que gocen de un merecido prestigio literario. La pretensión de *La máscara y el rostro* es ofrecer a los espectadores las grandes obras cortas del teatro antiguo y moderno universal, dejando a un lado las piezas costumbristas y sainetistas. El programa pretende ser de renovación completa, y mantendrá una línea de altura, en su contenido y en su interpretación (MARTIN GONZALEZ, R. “*La máscara y el rostro*, en un nuevo programa de televisión”, *Teleradio*, 1960, nº 153, pp. 18-19)

El espacio se emitiría semanalmente los martes en la sobremesa y tendría una duración de unos quince minutos. La línea del programa era la de mostrar los títulos en el difícil campo del teatro breve. También tenía la intención de ofrecer adaptaciones de cuentos extranjeros y españoles que gozaran de un merecido prestigio literario. Obras japonesas, chinas, negras y árabes, parodias italianas del siglo XVIII, piezas de la comedia del arte, eran otros de los títulos pensados para este espacio.

El espacio se inauguró con *El canario*, de George Neveux, interpretado por Olga Peiró y Ricardo Alpuente. Otras obras que se pensaron inicialmente en emitir fueron *Encuentro con un gentleman*, de Exio d’Errico, *El caso de madame Deval*, de Colette, *Una carta de amor* de Lord Byron, de Tennessee Williams, *El asno llegó un poco tarde*, de Henri Brochet, y hasta una treintena de títulos más había previsto Guerrero Zamora.

La dificultad de *La máscara y el rostro* estaba en la elección de un buen repertorio de obras, de riguroso estreno, la necesidad de traducir al español los títulos que se decidieran emitir y el conseguir con una duración de quince minutos desarrollar el tema dramático. El programa pretendía ser de renovación completa y, sobre todo, mantener

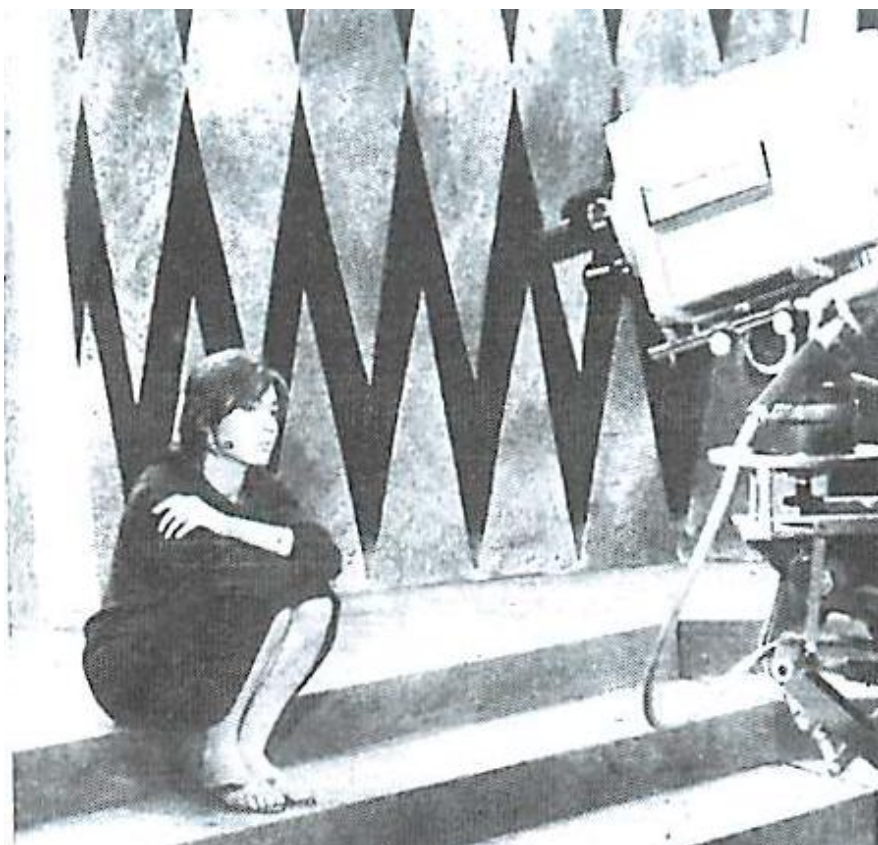
una verdadera línea de altura, en su contenido y en su interpretación. Eso constituía el proyecto de la Dirección de Programas de Televisión Española, y el de Guerrero Zamora, como adaptador y realizador del programa (MARTIN GONZALEZ, R. “*La máscara y el rostro*, en un nuevo programa de televisión”, *Teleradio*, 1960, nº 153, p. 19).

El gran éxito de *Gran Teatro* en 1961 fue *Antígona*, cuya puesta en antena se realizó el veintinueve de enero de 1961. El adaptador y director fue Juan Guerrero Zamora. El ayudante de realización fue Federico Ruiz y los decorados y la iluminación estuvieron al cargo de Bernardo Ballester y César Fraile, respectivamente. La obra fue estrenada en el teatro Atelier, de París, el 4 de febrero de 1944. *Antígona* centra la historia en el conflicto entre Creón, rey de Tebas, y su sobrina Antígona. La interpretación fue de Nuria Torray, como Antígona, Vicente Soler, Creón, Antonio Moreno, coro, Violeta Moreda, Ismene, Carlos Ballesteros, Hemón, Rosa Luisa Gorostegui, la nodriza, Bonifacio de la Fuente, mensajero, Lola Gaos, Eurídice, Mnauel Torremocha, Fernando de Anguita y Jose María Celdrán, en el papel de guardias, y Humberto Samper, como paje.

Guerrero Zamora, adaptador y realizador, tuvo que hacer frente a varios problemas para la versión televisada. Así se manifestaba el realizador sobre la realización:

He tenido que resolver varios problemas para traducir a imágenes la obra de Anouilh. Es una pieza estática, fundamentalmente dialéctica, que tiene su nudo dramático en la larga conversación que mantiene Creón y la protagonista. Se trata de una tragedia recreada modernamente, vestida con trajes de nuestro tiempo. Para evitar el desconcierto que puede producir la aparente disociación entre el verbo con empaque clásico y ese vestuario moderno, en determinados momentos se harán sobre impresiones con estatuas negras. Al estatismo de la acción había que darle una virtualidad televisiva, y he preparado rigurosamente la planificación (MARTINEZ REDONDO, J.L. “*Antígona* de Anouilh”, *Teleradio*, 1960, nº 174).

Ilustración 3. Cuidado montaje de la célebre obra de Anouilh, *Antígona*, para *Gran Teatro*



Fuente: *Teleradio*, nº 177.

Lo importante de esta adaptación teatral es que Guerrero Zamora apenas modificó el texto original, respetó en esencia todo el contenido y lo potenció con el uso de primeros planos. Primeros planos de ojos, bocas, manos, la utilización de desplazamientos de cámara medidos, en definitiva, un auténtico esfuerzo expresivo para superar el ritmo teatral de la obra. La interpretación de los actores resultó ser natural, pero Guerrero Zamora logró el suficiente patetismo como para que no se perdiera el tono de la tragedia. Los espectadores, con esta adaptación de Guerrero Zamora, pudieron contemplar la obra de Anouilh, prácticamente entera y con toda su fuerza. El realizador buscó el equilibrio entre verbo e imagen para lograr la adaptación televisiva:

Si logro el equilibrio entre verbo y la imagen, alcanzaremos lo exactamente televisivo. Cuando las cámaras empiezan a tomar los primeros planos de la obra, no quedará un cabo suelto. Hay un tanto por ciento de improvisación en la realización de estos espacios. Es inevitable porque en el montaje de una pieza teatral para la televisión surgen siempre situaciones imprevistas que con frecuencia hay que resolver sobre la marcha (MARTINEZ REDONDO, J.L. “*Antígona* de Anouilh”, *Teleradio*, 1960, nº 174).

En abril de 1961, Televisión Española realizó algunas modificaciones en sus programas y se anunciaba que el programa *Gran Teatro* se trasladaría de los lunes a los sábados, y justificaba este cambio por la necesidad de asegurar una distribución más racional del trabajo en los estudios a lo largo de la semana (*Teleradio*, “Nos dice TVE”, 1961, nº 174, p. 3).

En ese mismo año, 1961, Televisión Española entró en una época de madurez y de búsqueda de nuevos horizontes. El director Juan Guerrero Zamora realizó la obra cumbre de Shakespeare, *Otelo*, que fue presentada en Televisión Española el 27 de octubre de 1961, con Marcos Reyes como ayudante de realización:

La realización de esta obra ha sido considerada como uno de los mayores triunfos teatrales registrados ante las cámaras de los estudios centrales de Madrid. Fue un alarde de precisión, tanto por la seguridad y belleza, de su planificación, como por el reparto de sus dieciocho actores, a los que se sumaron sesenta comparsas diestramente colocadas en la escena (MARTIN GOMEZ, R.”*Otelo*”, *Teleradio*, 1961, nº 202, p. 34).

Mereció en ese momento elogio en esta obra la profesionalidad con que Bernardo Ballester realizó los decorados, unos escenarios llenos de belleza y acordes con las necesidades de planificación que la obra requería. Se diseñó un gran escenario de piedra monumental y abstracta que ocupaba todo el plató, y que servía como escenario único, aunque los elementos se dispusieron de manera distinta según las escenas. La sala de armas, en la que se sitúa la intriga entre Yago y Otelo se hizo por medio de un callejón de lanzas cruzadas, que le permitió a Guerrero Zamora hacer un juego escénico en zigzag, en consonancia con el carácter de Yago. Posteriormente, desaparece el callejón, de lanzas cruzadas y apareció el gran dosel, aposento de Desdémona. De esa forma, logró crear una espectacularidad más intensa que extensa, la espectacularidad del primer plano. Esto le permitió imprimir carácter a muchas secuencias de *Otelo*. Además, también hay que resaltar la labor desempeñada por César Fraile, que tuvo que adentrarse con un juego de luces complicado por las dimensiones de la escena.

Sobre la adaptación de la obra de *Otelo*, Guerrero Zamora afirmaba que había sido la más laboriosa que había hecho nunca:

Basándome en la tradición de Astrana Marín, he tenido que recortar los diálogos para adaptarlos al ritmo televisivo. En cuanto a la interpretación, intenté incorporar figuras del cine o del teatro, pero, fracasado el intento por circunstancias diversas, ahora me atrevo a decir que ayudado y favorecido por estas circunstancias, me decidí a darle el papel de Otelo a Francisco Morán, actor recién llegado a

la televisión, que puede encontrar su ocasión definitiva. Estoy seguro de conseguir un *Otelo* de estilo libre, sin subordinación una figura famosa, apartada por completo de la versión cinematográfica de Orson Welles y de la realizada por los rusos, ambas verdaderamente sensacionales (RAMOS LOSADA, R. “*Gran Teatro* presenta a *Otelo*, de Shakesperare”, *Teleradio*, 1961, nº 200, pp. 41-42).

Para el director y realizador, Guerrero Zamora, la experiencia de la obra *Julio César* le había enseñado que era posible hacer una tragedia de muchas maneras distintas. En *Otelo*, según sus propias palabras, era importante apartarse de una espectacularidad cinematográfica que requería la utilización del telecine. La versión que se hizo para *Gran Teatro* de *Otelo* no serviría ni para el cine ni para el teatro, era exclusivamente televisiva.

En la interpretación destacó el acierto y triunfo de Margarita Lozano en el papel de Desdémona; Roberto Llamas, en Casio, Pastor Serrador, en el papel de Yago, y Francisco Morán, en *Otelo*. Así se refería Francisco Morán, uno de los actores, ante la interpretación en *Otelo*:

Con la intervención de *Otelo* se va a cumplir una de mis mayores ilusiones. Desde que salí del conservatorio deseé fervientemente interpretar *Hamlet*, *El divino impaciente* y *Otelo*. Hacer *Otelo* en televisión sitúa ante mí una gran responsabilidad. No puedo decir que sienta miedo, pero si tengo conciencia de que cuatro o cinco millones de personas van a juzgar mi actuación el próximo día 27 en el papel más importante de mi carrera artística. La versión que ha hecho Guerrero Zamora es estupenda. Muy distinta a la que había visto en cine y teatro, explotando al máximo los recursos que brinda la televisión como medio expresivo. Tengo confianza en él y también en mi mismo. Las dificultades van a ser grandes, porque la gente recuerda inolvidables interpretaciones de *Otelo*. Para superar estos obstáculos estudio seriamente, procurando matizar a fondo y recrear un papel que es clásico en el mundo de la escena. Entre mis estímulos, los que me animan a trabajar y triunfar, cuento con uno muy fundamental: saber que allá en mi tierra natal, Córdoba, mis padres van a poder verme por primera vez en un empeño de gran importancia (RAMOS LOSADA, R. “*Gran Teatro* presenta a *Otelo*, de Shakesperare”, *Teleradio*, 1961, nº 200, pp. 41-42).

Tras la finalización de la realización de la obra, se produjo una anécdota que recoge la revista *Teleradio* y que viene a ser un ejemplo del magnífico trabajo desempeñado por los intérpretes:

Al terminar la realización de la obra, como ustedes saben, Desdémona y *Otelo* quedan muertos. Pues bien; cuando el regidor dio el final de campo, Margarita Lozano siguió sin inmutarse y todo el mundo corrió a su lado inmediatamente y en el plató la subieron al tope de su nivel, porque se temió que a la actriz le hubiera ocurrido algo irreparable. Pocos minutos después, todo había pasado y Margarita volvió en sí de un colapso verdadero, producido en los últimos minutos de la realización, tal vez por

el calor de los focos o por el esfuerzo de la actriz al entrar en situación dramática (MARTIN GOMEZ, R. “Otelo”, *Teleradio*, 1961, n° 202, p. 34).

Otra de las obras que también alcanzaron un gran éxito para *Gran Teatro* en estos momentos fue la de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, con adaptación, dirección y realización también de Guerrero Zamora. María del Puy, José María Escuer, Francisco Morán, Manuel Soriano y Antonio Moreno interpretaron los primeros papeles, en un reparto de más de setenta actores. Su criterio al realizar la adaptación lo resumía Guerrero Zamora de este modo:

Considerando que sólo dispongo de una hora, lo que me parece insuficiente, he tenido que hacer una adaptación muy concentrada. Conservando, por supuesto, todas las escenas fundamentales, que, a mi entender, son la casi totalidad de ellas, a partir de la escena de la boda y el estallido de la insurrección. Por tanto, creo que nada fundamental falta en la adaptación. Pero también creo que, de haber dispuesto de un poco más de tiempo, la adaptación hubiera salido beneficiada, conservando escenas que son preliminares y como premisas del conflicto dramático (*Teleradio*, “*Gran Teatro* presenta *Fuenteovejuna*”, 1962, n° 222, pp 24-25).

Sobre la realización, Guerrero Zamora apuntaba que la dificultad principal estribaba en alcanzar con un numeroso reparto obtener una unidad en el estilo de la interpretación y, concretamente, en la interpretación del verso:

Además, otras dos grandes dificultades fueron conciliar el carácter apasionado, vibrante y masivo de la obra con esa intimidad que la TV requiere; otra, expresar con la debida dignidad una de las obras más destacadas de la literatura del mundo. Es la obra más grande de la literatura española que se vio nunca en TVE (*Teleradio*, “*Gran Teatro* presenta *Fuenteovejuna*”, 1962, n° 222, pp 24-25).

A *Fila Cero*, se incorporó como realizador Federico Ruiz, a su vez ayudante de Juan Guerrero Zamora y que provenía del Teatro de Cámara de Mérida. Uno de sus primeros éxitos fue la representación de *La Lola se va a los puertos* de los Machado. Sus cientos de dramáticos los alternó con concursos o programas como *Walter y los corchea*, musicales, informativos. Posteriormente formó parte de la plantilla de los realizadores de dramáticos en el espacio *Teatro de siempre* (Díaz, 1994: 256). Así relataba lo que más le sorprendió de la televisión en su primer contacto con ella:

Sobre todo, el comprobar la enorme importancia que tiene para el director teatral por la gran cantidad de títulos que se montan y, por ello, la formidable experiencia que podía adquirirse. Y en cuanto a sorprenderme de verdad, la precisión y categoría que tienen los decorados que me montan sólo para unos minutos (MARTIN GONZÁLEZ, R. “Teatro TVE presenta *Sublime decisión*”, *Teleradio*, 1961, n° 193).

C) Etapa de esplendor y competencia

En la temporada de 1962 a 1963, Pedro Amalio López, Alberto González Vergel, Cayetano Luca de Tena, Alfredo Castellón y Marcos Reyes destacan en los dramáticos como directores y realizadores de espacios dramáticos.

Alberto González Vergel dirige en los años 1962-1963 una serie de espacios que llevan por título *Platea*, una antología del teatro breve. Se trataba de un programa quincenal que ofrecía un repertorio del teatro moderno, con adaptaciones de obras de Chejov (*Petición de mano*), O'Neill (*Dónde está marcada la cruz*), Tolstoi (*El vagabundo*), Molière (*Las preciosas ridículas*). La emisión de *Platea* se alternó con otro programa, *Teatro de la familia*, también quincenal.

Teatro de la familia se emitía de forma alterna dos miércoles de cada mes, a las ocho de la tarde. Pretendía ser un programa moderno, escrito y realizado para el público:

La originalidad estriba en que se trata de un programa en el que, al término de la acción dramática, incluye un espacio publicitario. Medio minuto o un minuto como máximo, aplicado a influir directamente en los espectadores con los fines de la Cruzada del Rosario en Familia. La atención está preparada para el drama. Hay que lograr el buen anuncio (RAMOS LOSADA, R. "Teatro de la familia", *Teleradio*, 1963, nº 213, pp. 26-27).

En Televisión Española, el primer programa se dio en la temporada 1959-1960. El padre Patrick Peyton, sacerdote de la congregación de Santa Cruz, se lanzó a la cruzada de propagar el rosario en familia por todos los medios de comunicación, la prensa, la radio y la televisión. El mensaje "la familia que reza unida, permanece unida" se expandió a todas las emisoras de todo el mundo y Televisión Española también desde sus orígenes emitió el espacio de obras dramáticas que constituían indirectamente una propaganda para la oración en familia.

Teatro de la familia nació y fue durante algún tiempo semanal, para posteriormente ser quincenal. Fue dirigido por Juan Guerrero Zamora e interpretado por los mejores actores españoles del momento, con una aportación valiosa de jóvenes guionistas y de escritores que se incorporaban a la televisión, De este modo, se relata el origen de este espacio:

Cuando el padre Patrick Peyton, hace ya de esto algunos años, se entrevistó en Hollywood con el director de una poderosa emisora de radio, la respuesta que recibió fue tajante: Aprecio su celo. Pero lo que me propone es un mal programa. Su reacción fue impetuosa: Somos todos muy buenos, ¿no es así?. Hablamos mucho de hacer por la familia, pero cuando llega la oportunidad, nos volvemos de

espaldas. Así que todo es una farsa. El director de la cadena rectificó su postura y dio paso a la Cruzada. El primer programa de radio se dio en 1945. El éxito fue ruidoso. Al siguiente domingo, el padre Peyton pidió permiso para predicar en la iglesia del Buen Pastor, de Beverly Hill, que suponía llena de destacadas figuras del mundo cinematográfico. Otro nuevo éxito. Uno por uno, afamados cineastas se encaminaron hacia la sacristía para ayudar condicionalmente al padre Peyton. Había nacido el Teatro de la familia.

Así fue cómo empezó el buen programa. Buenos actores. Excelentes guionistas. Y de la radio, a la televisión. Casi todas las emisoras de televisión de los Estados Unidos presentaron Hora triunfante, con Ann Blyth y Dom Ameche, en el reparto (RAMOS LOSADA, R. "Teatro de la familia", *Teleradio*, 1963, nº 213, pp. 26-27).

Algunas de las obras emitidas fueron *Un tesoro escondido*, de John Mac Greevey, *Eclipse*, de John T. Kelley, *No dejéis que el sol se ponga*, de Robert Hugh O'Sullivan, *Todas las novias son bellas*, de Maurice Zimm, *El traidor*, de John T. Kelley, *La casa donde el tiempo se paró*, de John McGreevey, por citar algunos de los ejemplos emitidos a lo largo del año 1959.

Como programa dramático, en 1963 *Primera Fila* sustituyó al programa *Gran Teatro*. Éxitos fueron los títulos *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, dirigido por Gustavo Pérez Puig, que había estrenado la obra en 1952 y fue galardonado por ello con el Premio Nacional de Teatro. Juanjo Menéndez, Maite Blasco y Davidson Hepburn fueron los actores protagonistas. Importante y destacable fue la triple función que Gustavo Pérez Puig asumió en esta obra. Así se refería Baget (1993: 11) "En este programa, Gustavo Pérez Puig asume una triple y hasta cierto punto curiosa función: adaptador, realizador y ayudante de realización, ya que la realización propiamente dicha la cumple José Lombardía".

La obra se emitió el 29 de marzo de 1963, a las 22.30 h, en el programa *Primera Fila*. Coincidió que el director la había llevado ya al escenario y en ese momento pretendía también llevarla a la televisión. Pérez Puig afirmaba que se trataba de una de las obras de humor más importantes de los últimos treinta años, porque era una mezcla de ironía, ternura y tragedia pequeña. Lo importante en ella era el diálogo, absurdo, aparentemente, pero en realidad, caudal para decir cosas muy esenciales. La obra de Mihura, con realización de Lombardía y dirección de Gustavo Puig, buscaba la risa y las lágrimas en el telespectador.

Pérez Puig relataba en una entrevista para la revista *Teleradio* que para sacar el mayor rendimiento al medio expresivo de la televisión, había añadido unos planos a base de rodaje en exteriores sobre cosas de las que sólo había referencias en la obra. Y, por el contrario, había suprimido lo accesorio, para ganar la rapidez necesaria para un medio como la televisión, sin que por ello sufriera el espíritu de la comedia. (ROLDAN VILLEN, M. “Tres sombreros de copa”, *Teleradio*, 1963, nº 274).

Además, en *Tres sombreros de copa* se presentó un problema con uno de los protagonistas, interpretado por Juanjo Menéndez, en el papel de Buby, que no se presentó en el teatro. La televisión no podía sacar a un actor pintado de negro sin que afectara a las posibilidades expresivas de ese personaje. Así que, Pérez Puig optó porque ese papel fuera interpretado por un personaje de raza negra. El actor, por su parte, en el papel de Buby, mostraba su preocupación en la adaptación para televisión de que el físico de su personaje, mostrado al espectador, resultara poco agradable ante las cámaras, y también que su pronunciación del idioma español no fuese entendido correctamente por el telespectador.

En 1963, *Primera Fila*, *Platea* y *Gran Teatro* mostraron la habilidad de directores, actores y realizadores para seguir avanzando e innovando en adaptaciones. Se adaptaron y emitieron obras como *La señorita de Trévez*, de Carlos Arniches, con Félix Fernández, Angel de Andres, Julio Goróstegui, Tito Medrano y Toño de Alba como principales intérpretes, y adaptada y realizada por Juan Guerrero Zamora, *La herida del tiempo*, *El baile*, *El zoo de cristal*, *Don Juan Tenorio* y *El alcalde de Zalamea*.

En *Gran Teatro* se presentó *La herida del tiempo*, de John B. Priestley. Una obra que con el título de *Time and the Conways*, fue estrenada en Londres en 1937. La adaptación, dirección y realización corrió a cargo del director y realizador Juan Guerrero Zamora. La traducción al español de la obra fue de Luis Escobar y, bajo su dirección, se representó en España por primera vez en el teatro María Guerrero. En el reparto televisivo, de diez personajes, participaron actores como Nélida Quiroga, Margarita Lozano, Marta Santaolalla, Pastor Serrador y Jesús Puente, bajo la dirección de Guerrero Zamora.

La herida del tiempo comienza con una fiesta de cumpleaños en la casa de los Conway, en 1915. En el primer acto se conoce la psicología de los personajes que se reúnen en torno a Kay Conway, que celebra su veintiún cumpleaños. La fiesta termina en un clima

de felicidad e ilusiones, porque todos tienen grandes proyectos para el futuro. El segundo acto es cronológicamente el que debía ser tercero, puesto que salta la acción a 1935 y el espectador asiste a la comprobación de lo que ha quedado de los proyectos e ilusiones de los Conway. El tercer acto es un flashback de los personajes a 1915, satisfechos, llenos de esperanza. Pero Kay tiene un presentimiento de que algo va a truncar después esos ahelos.

Para la adaptación para Televisión Española, la obra no fue una comedia de frases profundas, pero el diálogo con el que se resolvería fue ágil y rápido. La acción era también dinámica. Todos los personajes debían ser presentados simultáneamente en su presente y en su futuro. Estas características presentaban problemas técnicos. Para su presentación se utilizó el videotape y la imagen en directo, puesto que los actores debían aparecer en dos épocas distintas (JLMR, “*Gran Teatro presenta La Herida del tiempo*, de Jonh B. Priestley”, *Tele Radio*, 1963, nº194, pp. 38-39).

La obra *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, emitida en el programa *Gran Teatro*, constituyó la primera obra de teatro contemporáneo que se televisaba dentro del programa. Federico Ruiz se responsabilizó de la dirección de actores, de las entradas y salidas de los personajes, de seguir la obra en el texto e ir apuntando las frases olvidadas por los actores durante los ensayos y de los pequeños detalles del atrezzo. Juan Guerrero Zamora estuvo al frente de la realización y opinaba que la obra constituyó un éxito en teatro, el primero importante de Tennessee Williams, Premio Pulitzer y de la Crítica de Nueva York; en cine también se logró una película humana, de positivos valores artísticos y la televisión no debía ser una excepción (Ramos Losada, R. “*El zoo de cristal* de Tennessee Williams”, *Teleradio*, 1960, nº 144, pp. 17-18).

El zoo de cristal fue estrenada por Eddie Dowling y Luois J. Singer, en el Playhouse Theatre, de Nueva York, el 31 de mazo de 1945. Se trataba de una comedia de recuerdos, en la que las pinceladas de ambiente y las sutilezas de dirección desempeñaron un papel importante. La tónica de Williams a su obra perseguía un mayor acercamiento a la realidad; pero desde un ángulo de enfoque más próximo mediante el empleo de modos y formas no convencionales. Para el autor, no bastaba con fotografiar la verdad para conseguir el realismo, porque lo fotográfico en el arte equivalía a la intrascendencia. De ello se deducía, que Tennessee Williams deseaba que en su comedia se emplearan elementos que él llamaba extraliterarios, como la música, la iluminación,

el decorado, etc. Estos elementos fueron algunos de los problemas de dirección y realización de la obra para televisión, y que Guerrero Zamora resolvió con gran acierto.

En televisión, la obra fue interpretada por los actores Pastor Serrador, Araceli Fernández, Montserrat Blanch y Francisco Morán, en los personajes de Amanda Wingfield (la madre), Laura Wingfield (su hija), Tom Wingfield (su hijo) y Jim O'Connor (el candidato). Pastor Serrador, actor y director teatral, ya la había interpretado para el teatro en los escenarios de Europa y América y opinaba que la televisión permitiría realzar la obra teatral, porque una de las cualidades de la televisión era precisamente la de poder unir con gran efecto las virtudes y procedimientos expresivos del cine y el teatro. Como actor, afirmaba que en televisión al representar la obra se sentía muy en las manos del director, de la realización y mostraba su confianza en la dirección de Guerrero Zamora.

El zoo de cristal requería de una gran planificación por parte del realizador, para poder seguir con las cámaras el juego de los actores. Además, en la obra uno de los elementos más importantes del atrezzo lo constituía el armario o estante en el que Laura Wingfield guardaba sus figuritas de cristal. En la versión televisada ese detalle se manejó, en palabras de Guerrero Zamora, como uno de los elementos que más le podían ayudar a conseguir el clima lejano y poético de la obra. De hecho, el armario se construyó con grandes espacios de cristal transparente para que las cámaras pudieran tomar a través de él algunas escenas, manteniendo distantes los dos planos, aunque presentes en la atención del espectador.

Sobre la realización de la obra, Guerrero Zamora opinaba que lo importante de la obra era conseguir el clima poético y de cierta lejanía que preconizaba el autor. El montaje de *El zoo de cristal* fue realista, pero sin apartarse de la técnica no convencional aconsejada por Tennessee Williams:

Conservo ciertos detalles realistas, como, por ejemplo, la comida servida en la mesa; pero persigo tenazmente la irrealidad, el clima poético, mediante un adecuado manejo de las cámaras y la luz. Los planos, cortos; la iluminación incidiendo sobre zonas o actores escogidos, dejando el escenario en sombra, en contradicción a veces con su centro aparente; la toma de escenas a través de gasas para conseguir la impresión de una atmósfera intermedia que diluye; los efectos sonoros, entre los que pienso incluir el ruido ocasionado por el paso de un tren, el famoso elevado de Nueva York, que me permitirá subrayar determinadas pausas y momentos escénicos; la música, de época, que se meterá en

el escenario procedente de una especie de cabaret o sala de fiestas que hay en la misma calle (Ramos Losada, R. “*El zoo de cristal* de Tennessee Williams”, *Teleradio*, 1960, n° 144, p.18).

En enero de 1963 *Primera Fila* presentaba a Manuel Dicenta en *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, con la interpretación de María del Puy, en Isabel, Valeriano Andrés, en el papel de Capitán, y José María Escuer, como Don Lope, entre otros. La adaptación, dirección y realización fue de Juan Guerrero Zamora. Los decorados fueron obra de Bernardo Ballester y de la iluminación se ocupó César Fraile. Un equipo de profesionales, director, actores, encargados del estudio y decorados que ya contaba con una experiencia en la adaptación de grandes obras. Sobre esta emisión para Televisión Española se relataba en la revista *Teleradio*:

Nos vestiremos, pues, de gala para asistir al acontecimiento de esta noche y nos conformaremos con recordar a ustedes que del *El alcalde de Zalamea* – canto al honor y a la honradez- dijo Menéndez Pelayo: en esta comedia excepcional rebosa la vida hasta en los personajes más secundarios. No hay obra tan a propósito como ella para mostrar que nuestro teatro, con ser tan grande, habría podido ser mayor si hubiera querido ceñirse y abrazarse más de cerca con la realidad humana (*Teleradio*, “*Primera Fila* presenta a Manuel Dicenta en *El alcalde de Zalamea*”, 1963, n° 265. pp. 42-43).

Don Juan Tenorio, emitida también el programa *Gran Teatro*, se realizó bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, en 1963. Los intérpretes fueron Ismael Merlo, Juanjo Menendez, Maite Blasco, Irene Daina, Maruchi Fresno, Valeriano Andrés y Vicente Soler. Su preparación y grabación, como las de otras emisiones de similar envergadura, superó multitud de dificultades. Un equipo de decoradores, atrecistas, carpinteros, iluminadores, operadores de cámara, técnicos de sonido, controles, técnicos del videografo, maquilladores, sastres, etc., trabajaron sin descanso durante veinticuatro horas. Del siguiente modo se relataba el espíritu del equipo de profesionales que participaron en la realización de la obra de *Don Juan Tenorio*:

La preparación de *Don Juan Tenorio* lleva consigo multitud de dificultades. No siempre el material humano puede hacerse con ellas y vencerlas. Esta vez, sí. Se produjo casi ese milagro que hace ver a cada uno en su fuero interno y a todos, como equipo, que allí todos son, no sólo necesarios, sino imprescindibles. Que el fallo de uno puede truncar la labor de los demás. Que el desaliento, el cansancio o el sueño no superados, del último de los participantes, dejará una huella fría en la pantalla. Y trabajar con la consciencia de la responsabilidad personal y el respeto a la responsabilidad de los demás es la base de toda **toda buena realización**. (ROLDAN VILLEN, M. “Don Juan Tenorio”, *Teleradio*, 1963, n° 307).

La obra contó con los tiempos adecuados para los ensayos, las correcciones en los ensayos, las conversaciones con los actores participantes, los detalles, hasta llegar a una obra satisfactoria para el realizador. Los decorados fueron realizados por Ballester, tratando de dotarles de la mayor realidad posible. El director, Pérez Puig, veía *Don Juan Tenorio* como una obra muy dentro de su época romántica y eso conllevaba el lastre propio de todo el romanticismo: situaciones inverosímiles, personajes bastante falsos. Sobre la propuesta de cómo llevar la obra a televisión, afirmaba que tenía que hacerlo tal como era, dándole al verso la importancia que tenía y tratando al mismo tiempo de que quedara tan teatral como estaba escrito, porque era considerada una gran obra de teatro. (ROLDAN VILLEN, M. “*Don Juan Tenorio*”, *Teleradio*, 1963, nº 304. pp. 14-15).

La propuesta que realizó Pérez Puig para televisión de la obra se dio con la versión íntegra, con los cortes que ya había tenido la versión teatral desde su estreno: “los telespectadores oirán todos los versos que ellos se saben de memoria”, describe la revista *Teleradio*.

Y a propósito de cómo se recibiría la obra emitida por la pantalla, el director deseaba que los telespectadores por un momento prescindieran de su idea preconcebida de *Juan Tenorio* y se dejaran llevar por la versión televisiva, ya que pretendió acercarse lo más posible a lo que los telespectadores hubieran imaginado. Todo el último acto, de carácter fantástico, se benefició de la técnica y el trucaje de la televisión, ya que en la representación teatral solía aproximarse a lo ridículo.

Sobre los programas dramáticos emitidos en el año 1963, se publicaba en la revista *Teleradio* un resumen del año, en el que destaba la importancia de dichos espacios. Durante ese año, hubo centenares de guiones originales para Televisión Española, en telenovelas, los *Día a Día*, *Hoy dirige*, *Silencio, vivimos!*, *los Tercero Izquierda*, *los Tengo un libro en las manos*, *los Teatro de la familia*, etc, que retrataron y pretendieron convertirse no sólo en espejo, sino en reformadores de costumbres y de sugerencias de vida nueva – cometidos del teatro y la literatura hasta ahora-. Los espacios teatrales del año 1963 pusieron a Televisión Española ante el panorama del teatro español de los finales del siglo pasado hasta nuestros días, con preferencia las obras extranjeras. *Primera Fila*, *Platea*, *Teatro popular* y *Gran Teatro* mostraron la destreza de directores, actores y realizadores para convertir en algo nuevo y remozado lo que en algunos casos

ya estaba marchito, y para revalorizar lo aún vigente: *La señorita de Trévez*, *La herida del tiempo*, *El baile*, *El zoo de Cristal*, *Tío Vania*, *La loca de Chaillot*, *Diálogos de carmelitas*, *Don Juan Tenorio*, *Tres sombreros de copa*, *El árbol de los Linden*, etc. (*Teleradio*, 1963, nº 213, p. 29)

En Televisión Española, hay una fecha que determina los cambios en los procesos de producción que influirán directamente en los programas de teatro: se trata del 18 de julio de 1964, fecha en la que se inauguran oficialmente los estudios de Prado del Rey, estudios que separarán los espacios destinados a los informativos y los espacios para la realización de programas de ficción. Se inicia la época denominada de esplendor y competencia de los programas dramáticos.

En la revista *Teleradio* se publicaba en septiembre de 1964 una encuesta a los lectores sobre los programas que gustaban más a los lectores. Se proponía qué programa era el preferido en las categorías de dramáticos, culturales, filmes y telefilmes, música ligera y variedades e infantiles. En el apartado de dramáticos, los lectores podían votar entre *Primera Fila*, *Gran Teatro*, *Telenovela*, *Estudio 3*, *Confidencias*, *Historia de mi barrio* y *Escuela de maridos*, y proponer el programa que al lector le gustaría ver en Televisión Española. Esta encuesta nos da la magnitud de la importancia de espacios como *Primera Fila* y *Gran Teatro*, que aquí destacamos.

En 1964, entre los programas dramáticos triunfaba *Primera Fila*. Se puede advertir una evolución del realizador Juan Guerrero Zamora a partir de *Fedra*, de Miguel de Unamuno (Baget, 1993:145). La obra inauguró la nueva temporada del programa. *Fedra* fue un homenaje al autor por su centenario. Baget (1993) describe los problemas ante su emisión:

Era uno de estos homenajes “incómodos” para TVE, ya que realmente la controvertida figura de Unamuno no era la más adecuada para que la emisora echara las campanas al vuelo. De ahí que, aplicando una táctica muy habitual en TVE, se decidió hacer el homenaje, pero a una hora tan prohibitiva que pasara inadvertido para el gran público. Entró en la pantalla a las 11:57 de la noche después de un tedioso diálogo de tonos moralizantes (Baget, 1993:145).

El éxito de *Fedra* no impidió que el realizador Guerrero Zamora se alejara algo del medio televisivo en el momento posterior a la emisión de esta obra.

En *Primera Fila*, se emiten obras como *Arsénico y encaje antiguo*, de Keeselring, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, *No habrá guerra de Troya*, de Jean Giradoux, *Casa*

con dos puertas, mal de guardar, de Pedro Calderón de la Barca, *La versión de Browning*, de Terence Rattigan, *El calendario que perdió siete días*, de Suarez de Deza, *Ardele o la margarita*, de Anouilh, *El poeta y sus sueños*, de O'Neill, *Antígona*, también de O'Neill, y *El canto de la cigarra*, de Alfonso Paso.

El poeta y los sueños, emitido en el habitual espacio teatral de los miércoles, *Primera Fila*, era una obra singular, peculiar y adornada de factores inéditos. Presenta el drama de un viejo coronel, irlandés, de origen humilde, que pretende pasar en los Estados Unidos por todo un caballero. Esta aspiración humanista, que O'Neill trata con gran ternura, se traslada también a la hija del coronel, también con aires de grandeza. La acción se desarrolla en la posada, en una obra de comedia con gran valor poético. Marcos Reyes fue el adaptador, director y realizador de esta producción teatral fuera de serie para Televisión Española.

Antígona, de Anouilh, volvió a emitirse para los espectadores en Televisión Española en 1964 en el espacio *Fila Cero*. Una vez más la obra de Anouilh suspenderá el ánimo de los espectadores, haciéndoles traspasar la frontera del espectáculo, para convertirse en coro, en elemento integrante de la tragedia, arquetípica y simbólica, actual en todos los tiempos, a nadie indiferente (*Teleradio*, “*Antígona*, de Anouilh”, 1964, nº 364).

El tema de la tragedia de Sofocles, del cual derivan otras muchas obras en la producción teatral europea, inspiró a Jean Anouilh una de sus mejores creaciones dramáticas. *Antígona* expresa un gran combate de ideas. Por un lado, las leyes divinas, inviolables; por otro, el derecho positivo, las leyes civiles, útiles y oportunistas. *Antígona* se expresa en nombre de aquéllas, y Creón, el rey, en las civiles.

Juan Guerrero Zamora, encargado de la realización, expresó su juicio sobre *Antígona* en su *Historia del teatro contemporáneo*:

Las razones de Antígona están suscritas por un código subjetivo, cuya evaluación no puede ser intentada desde fuera, objetivamente – si lo hiciéramos, la condenaríamos-, si no queremos ignorar la raíz que la determina, admirable raíz de absoluta y ardiente pureza que, enajenándola de este mundo – y confiriéndole, por tanto, su personalidad trágica-, la hace índice de otro metafísico (*Teleradio*, “*Antígona*, de Anouilh”, 1964, nº 364).

Pedro Amalio López llevó a cabo la realización de *El canto de la cigarra*, de Alfonso Paso, a finales de diciembre de 1964 en el mismo espacio *Primera Fila*. Toda la técnica y arte de la televisión se puso al servicio de la fábula que la comedia encierra. En la

obra se enfrentan la cigarra y la hormiga, el ser generoso, bohemio, que ama la vida, y el ser cauto, prudente, ahorrador, y dotado de un sentido de utilidad y previsión. Así opinaba de la obra, durante los ensayos para su realización, Amalio López:

El canto de la cigarra es una de las comedias más logradas de Alfonso Paso. En ella, el autor hace un canto magnífico de la belleza. Las cosas bellas están en el mundo para algo y or algo, por muy inútiles que nos parezcan. El ejemplo que el autor utiliza es el canto de la cigarra, que sin duda, cumple una función por muy apartada que esté de la visible laboriosidad de la cigarra. El reparto me parece acertadísimo. José Bodalo, que tan dentro está del favor del público, encarnará el papel de protagonista masculino. Él es la cigarra, el hombre que ha roto con los convencionalismos de la sociedad, partidario de una vida bohemia y disparatada. La laboriosidad ha encontrado en este reparto de TVE otra gran intérprete: Julia Gutiérrez Caba, que en la ficción saca adelante con extraordinario talento el papel de mujer de negocios, con acciones, con planes industriales, con proyectos mercantiles. El equilibrio es la hija del matrimonio, Amparo Baró, personaje que se mueve a una distancia igual de la cigarra y la hormiga y que lleva dentro de sí la posibilidad esperanzadora de un gran pacto entre ambas posturas extremas. Al final, todos los personajes se comprenden (*Teleradio*, “El canto de la cigarra”, 1964, nº 365, p. 63).

Ese mismo año, llegaron a las pantallas un texto de Ionesco realizado por Alberto González Vergel dentro del programa de teatro *Teatro de medianoche*, del que sólo se llegaron a emitir dos programas. También se montaron y adaptaron textos de Azorín.

González Vergel, experto en el arte de la dirección escénica, se aventuró con una tragedia griega, *Los Persas*. Para un director teatral, la tragedia griega es un ejercicio difícil de llevar a cabo porque se ha de conseguir la grandiosidad y la monumentalidad:

Los persas, de Esquilo, tiene un gran mérito. El autor abordó en ella un asunto histórico reciente, la batalla de Salamina, sin temor alguno a la proximidad histórica, situándola en una lontananza temporal y espacial, pero sin alterar ni deformar la verdd, transfigurándola poética y míticamente. Para ello, el autor recurrió a un certero invento teatral: situó la obra no en Atenas, sino en Susa, a tres mil kilómetros de distancia, a cuatro meses de marcha y navegación de la capital del mundo helénico. Esquilo hizo tragedia de la historia sin temor, yo diría que con extraordinaria valentía, penetrando en la profundidad e interioridad de un acontecimiento histórico, no de la mano de los vencedores, sino de la mano de los vencidos. Este es el otro mérito de *Los persas*. La obra no es un canto a la victoria guerrera de los atenienses, sino a la funébre derrota de los persas (*Teleradio*, “Primera Fila presenta *Los persas*, de Esquilo”, 1965, nº 379. p. 57).

La adaptación, dirección y realización de *Crimen y Castigo* corrió a cargo de Juan Guerrero Zamora. El ayudante de realización fue Federico Ruiz. José Javier Alexandre fue el responsable de la versión escénica. La obra, con gran profundidad psicológica, con una situación de fondo policíaca de positivos efectos, contó en el reparto, entre

otros, con María Dolores Pradera, interpretando a Sonia, Roberto Llamas y la colaboración especial de Guillermo Marín, en el papel de Raskolnikov.

Constituía la primera de las grandes obras de Dostoievski que le hicieron famoso en el mundo entero. Un estudiante de extraordinaria inteligencia, Rodion Raskolnikov, vive en San Persterburgo, en la miseria. Su pobreza le pone en relaciones con la prestamista Alena Ivanovna, una vieja usurera y mezquina, a la que decide quitarle la vida por considerarla inútil para la sociedad. Después de cometer el crimen, Raskolnikov siente miedo; un miedo físico que le hace enfermar y enloquecer. Su amigo Razumin y su criada Nastasia le cuidan. Vuelve una y otra vez al escenario del crimen, y es allí donde conoce a un comisario, Porfirio Petrovich, quien empieza a sospechar de él, y Sonia, la hija del funcionario Marmeladov, de la que se enamora. Raskolnikov acaba confesando el crimen a Sonia y ésta le invita a confesar el crimen cometido. Se entrega, es conducido a Siberia y Sonia le acompaña.

El director opinaba sobre la obra en televisión:

Es la segunda vez, ya lo hice en Noches Blancas, que acometo la tarea de llevar a la televisión una obra de Dostoievski. De todas las versiones que se han hecho de Crimen y Castigo, ésta de José Javier Alexandre que me ha servido para su adaptación a televisión, es la más adecuada e interesante.

Uno de los problemas que se nos han presentado es la necesidad de reducir los innumerables escenarios que la acción exige. Téngase en cuenta que la obra teatral está basada en una novela y que, a pesar de los esfuerzos del adaptador, el número de escenarios siempre resulta excesivo para la versión televisada. Por eso, no tendremos más remedio que acudir a la grabación de una parte de ella.

En cuanto a la realización, ésta no podrá sustraerse al carácter de la obra. El proceso psicológico por el que atraviesa el protagonista – soberbia, superioridad, crimen, remordimiento y expiación-, solo puede ser captado, en toda su intensidad, por medio de primeros planos, a través de una planificación inmediata que sea capaz de recoger para el espectador lo que únicamente es posible expresar con los ojos.

Es importante conseguir el clima de angustia en el que la obra se desarrolla. De todas formas, la interpretación resultará definitiva. Tengo una plena confianza en todos los actores que forman el reparto. La labor de Roberto Llamas y María Dolores Pradera, con la colaboración especial de Guillermo Marín, agradará, sin dudas, a los espectadores (RAMOS LOSADA, R. “Crimen y castigo en las pantallas de TVE”, *Teleradio*, 1962, nº 213, pp. 24-25)

El realizador Marcos Reyes Andrade monta *La versión de Browning*, de Terence Ratigan; *Sigfried*, de Giradoux; *Cándida*, de Bernard Shaw; *Águila de dos cabezas*, de Cocteau y *Tea party*, de Harold Pinter, y *Corrupción en el Palacio de Justicia*, de Ugo

Betti, con la participación de los actores protagonistas Manuel Dicenta y Jesús Puente, y que había sido estrenada en 1949. La obsesión de la muerte preside el pensamiento de todos los personajes de Betti.

En *Primera Fila, Siegfried*, de Giraudoux, fue presentada en el espacio *Primera Fila*, con la adaptación, dirección y realización de Marcos Reyes, el miércoles 1 de julio, a las once de la noche. El reparto fue encabezado por Manuel Dicenta, en el personaje del barón Von Zelten, enemigo de Sigfried, opositor de sus ideas y procedimientos, y Carmen Bernardos, como Eva. El resultado fue una gran obra, en palabras del realizador:

La obra me entusiasma. Siempre tuve la ilusión de llevar a televisión esta obra de Giraudoux, plena de valores plásticos, muy propicia al juego escénico de la televisión. El tono poético de los parlamentos, su extensión, la sencillez del tema por otro lado, obligan a un montaje y a una realización muy pausada, que permita al espectador apreciar la belleza del texto. Creo que los espectadores, a través de la intervención de los actores, sabrán captar el sentido simbólico de Sigfried, personaje de encrucijada, prisionero de una doble fidelidad – su pasado francés, su presente alemán – que levanta en el escenario la bandera del posible entendimiento general por encima del instinto bélico (R.R.L. “*Primera Fila*, miércoles, 1 de julio, once noche, *Siegfried*, de Giradoux”, *Teleradio*, 1964, nº 340, p. 26).

En enero de 1964, Juan Guerrero Zamora llevaba a *Primera Fila* la obra *Hotel Terminus*, de Claudio de la Torre, estrenada en el teatro María Guerrero de Madrid, el 15 de enero de 1944, por un conjunto de pequeñas figuras teatrales y cinematográficas. Constituía junto a *Tic Tac* y *Tren de madrugada*, ambas ya ofrecidas por Televisión Española, la trilogía más relevante en la producción de Claudio de la Torre.

La novedad más fascinante de esta obra radicaba en su estructura. La acción se desarrollaba en el vestíbulo de un hotel, de la que arrancan cuatro acciones fundamentales e independientes, pero relacionadas entre sí, por la amenaza de la guerra. Cada acción quedaba cortada por el ruido de los aviones, dejando el presentimiento de lo que pudiera ocurrir y resolviéndolo en el último momento de la cuarta acción.

Para el director, Guerrero Zamora, la sincronización de aquellas acciones era perfecta, porque cada una de ellas demostraba escénicamente su simultaneidad con las otras mediante cabos sueltos que se ataban a las acciones que seguían, trabándose así una apretada acción dramática:

La obra nos está demostrando constantemente cómo el hombre, lejos de cambiar con los acontecimientos, injerta en ellos su vida con todo lo que la distingue particularmente. Cómo la entraña humana, si se altera, no se pierde jamás. Y cómo, por trágico que el destino parezca, la Providencia, con aspecto de azar, vela para que en la destrucción se salve siempre un hombre y una mujer que al fin irán a su mutuo encuentro para abrazarse en la nueva unidad de la pareja humana, en el comienzo del Paraíso (Ramos Losada, R. “*Hotel Terminus*, de Claudio de la Torre”, *Teleradio*, 1964, nº 318, pp. 24-25).

Hotel Terminus se realizó en seis decorados para imprimir y conjuntar los ritmos distintivos al conjunto de los personajes. El factor ritmo constituyó una de las claves de esta obra, porque según Guerrero Zamora, si se prolongaba más de lo debido una de las acciones equivaldría a distanciar la atención de las otras. Además, buscó conseguir una rica diferenciación en los tipos y no permitir que el tono o timbre de unos arrastrase a los demás, con la consiguiente anulación de la personalidad de cada uno.

Sin embargo, y como apunta Rodríguez Merchán (2014:273), a finales de 1964, con un consolidado casi sistema canónico de programación, comienzan a advertirse ciertas críticas al modelo desde la profesión teatral e incluso los propios telespectadores. Ello provocará que en marzo de 1965 cuatro directores de TVE (Ezcurra, Enrique de las Casas, José Luis Colina y Rosón) comparecieran en rueda de prensa para proponer algunos cambios en la programación relacionados con el exceso de horas de programación y el exceso de programas de variedades (Ibíd).

Esos cambios propuestos a los que hacemos alusión se verán reflejados en marzo de 1965, cuando Televisión Española anunciaba en *Primera Fila* una de las obras más taquilleras del teatro contemporáneo, una obra de Carlos Llopis, *La vida en un bloc*, en una adaptación, realización y dirección ágil, cuidada e inteligente de Pedro Amalio López. La obra se montó con una gran variedad de escenarios y ofrecía para Televisión Española la dificultad del ritmo justo y adecuado. Para que el fondo de la obra guardase relación con la forma era necesario manejar correctamente los planos. En la resolución de este problema está la clave de la versión televisada de la obra de Carlos Llopis (*Teleradio*, “*La vida en un bloc*, de Carlos Llopis”, 1965, nº 377. p. 57).

El elenco de actores de la obra estuvo encabezado por Juanjo Menendez, en Nicomedes, Amparo Baró, en el papel de Gerarda, Carmen Bernardos, como Lupe y José María Prada, en Abelardo.

Otras obras que se emitieron en el espacio *Primera Fila* durante los primeros meses del año 1965 fueron *Desde los tiempos de Adán*, de J.B. Priestley, con adaptación, dirección y realización de Cayetano Luca de Tena; *Juno y el pavo real*, de Sean O'Casey, bajo la dirección y realización de Juan Guerrero Zamora; *Ninotchka*, de Sauvajon, con dirección y realización de Marcos Reyes; *Pisito de solteras*, de Jaime de Armiñán, y realización de Pedro Amalio López; *El cardenal de España*, de Henri de Montherlant, *El triunfo de la medicina*, de Jules Romain, y dirección y realización de Pedro Amalio López; *Vamos a contar mentiras*, de Alfonso Paso, *Carmelo*, de Juan José Alonso Millán, y adaptación, dirección y realización de Gustavo Pérez Puig; *Las nubes*, de Aristófanes, con adaptación, dirección y realización de Alfredo Castellón; *Niebla en el bigote*, de Carlos Llopis, *Deuda o pendiente*, de William Irish, con dirección y realización de Fernando Delgado.

Sobre la realización de la comedia de Alfonso Paso, *Vamos a contar mentiras*, Gustavo Pérez Puig comentaba que tenía “materia” para recrear en televisión el éxito del estreno teatral:

Es una de las más dinámicas comedias de Paso, la de ritmo más vivaz, y, en consecuencia, apta para el juego de las cámaras. No queremos decir con esto que la versión televisada no ofrezca dificultades; al contrario, el principal problema radicará en la sustitución de la perspectiva o panorámica general que ofrece el escenario en el teatro por tomas parciales y más cercanas que hagan más televisiva la representación. Justamente esto, sustituir los planos largos por planos cortos es una tarea arriesgada cuando hace falta contar con la visual del escenario algunas de las situaciones que se producen en *Vamos a contar mentiras* (*Teleradio*, “*Primera Fila* presenta *Vamos a contar mentiras*, de Alfonso Paso”, 1965, nº 390, p. 57).

El programa *Primera Fila* seguía en antena y Gonzalo Vergel, que entraría a formar parte del cuadro de realizadores, preparó el montaje de *Los persas*, de Esquilo, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, y *Crimen y Castigo*, de Fedor Dostoievski. La revista *Teleradio* recogía en junio de 1965 a propósito de la realización de *Crimen y Castigo* una reflexión del crítico T.C. Worsley sobre la adaptación de esa novela al espacio, tiempo y expresión televisiva. “De una mala novela hay una probabilidad entre ciento de lograr una buena adaptación al cine, la televisión o el teatro. De una buena novela no hay probabilidad ninguna” (*Teleradio*, “Programas TVE”, 1965, nº 389, p. 57).

El programa *Estudio 1* nace en el año 1965 y se convertirá en el referente del teatro televisado. Este programa, que se realizará desde Prado del Rey, contaba con varios

platós de diferentes tamaños que permitirían un tratamiento diferenciado a la hora de realizar los programas dramáticos y otro tipo de programas. Marcos Reyes inauguraba en octubre de 1965 la temporada de *Estudio 1*, programa que sustituiría a *Primera Fila*. El objetivo del programa era explícito:

El criterio que rige la programación de *Estudio 1* es despertar y sostener la afición del espectador hacia el teatro, mostrándole un rico y variado repertorio de obras prácticamente inaccesibles para él y muy especialmente para aquellos que no residan en las grandes capitales. En *Estudio 1* cabe todo el teatro, tanto el cómico como el dramático, el clásico como el de más reciente estreno. Las breves presentaciones que prolongan la emisión de cada obra sitúan a ésta y su autor en el panorama del teatro universal, aclarando aquellos aspectos de la misma que puedan ser de más difícil comprensión para un público tan mayoritario como el que sigue este espacio de TVE. La dirección y realización de estas obras han sido encomendadas a TVE a cinco realizadores: Gustavo Pérez Puig, Juan Guerrero Zamora, Pedro Amalio López, Cayetano Luca de Tena y Alberto González Vergel. En función de sus características de director, a cada uno de ellos le encomiendan aquellas obras que mejor van a sus cualidades (*Teleradio*, “El teatro en TVE”, 1967, nº 478, pp. 37-41).

Al anunciar el nuevo espacio *Estudio 1* Televisión Española tenía los siguientes propósitos, y así lo recoge Baget del informe de la programación de TVE 1965-1966:

Se ha dado a este programa un título que, sin comprometerse en cuanto a su contenido, aluda a algo esencialmente televisivo y lo desarraigue de la obligada vinculación teatral que tenía Primera fila. El teatro ha llegado a ser un arte minoritario dentro de nuestra estructura social, y los títulos que nos ofrece para una posible programación, en su mayoría, y sin previa adaptación, no se ajustan a las normas que tratamos de aplicar a nuestros programas (...). Se trata de ir paulatinamente introduciendo textos que, o bien hayan sido escritos expresamente para TV, o que, al menos, hayan sido adaptados al nuevo medio expresivo por escritores de reconocida solvencia profesional (Baget, 1993: 163).

¡Unos mil programas! Uno de los grandes de la televisión (Díaz, 1994: 261). *Estudio 1* fue un gran programa teatral. Pérez Puig relataba a Díaz que cada semana se hacía un estudio y tenían la oportunidad de hacer un Lope de Vega, desde Shakespeare a Muñoz Seca, etc. “Qué excelente escuela fue Estudio 1” (Díaz, 1994, 262). Y Pérez Puig sobre este espacio lo relataba del siguiente modo:

La gente le perdió el miedo al teatro gracias a *Estudio 1*. Vieron que era divertido, emocionante, que se pasaba bien. Un día que fui a recoger mi coche en un garaje, un mecánico en lugar de hablarme de Manolo Escobar me dijo: Oiga usted don Gustavo, ayer vi la obra de Arniches y me gustó más que la de Lope de Vega la semana pasada (...). ¡Eso si quera era hacer cultura. Colocar cada semana un autor diferente de la mano de un realizador diferente hizo que al cabo de dos años la gente hubiera

visto cien obras diferentes y supiera quién era George Bernanos, Tennessee Williams, Arthur Miller, Miguel Mihura (Ibid).

Estudio 1 era en su filosofía obras de teatro españolas, extranjeras, modernas y clásicas, de autores conocidos y también desconocidos, adaptadas al medio televisivo, sin cargarse la esencia de la obra (César Gil, conversación telefónica, 20 de abril 2015).

El miércoles 6 de octubre de 1965 se anunciaba en la revista *Teleradio* la emisión en este espacio de *La rosa de los vientos*, de Claude Spak, con dirección y realización de Marcos Reyes; una semana después, *Una tal Dulcinea*, de Alfonso Paso, y adaptación, dirección y realización de Gustavo Pérez Puig; y las dos últimas semanas de octubre para *Estudio 1* la obra *Un plazo para vivir*, de Mario Cassacci, Alberto Ciambrioco y Giuseppe Aldo Rossi, bajo la dirección y realización de Cayetano Luca de Tena, y *El niño del velero*, un guion original para televisión escrito por Isa Mogherini, con realización y dirección de Gustavo Pérez Puig. En esta obra, hay dos características muy acusadas: en cuanto a su forma, que había sido pensada para televisión, por la movilidad y la variedad de escenarios que permiten un montaje rápido y variado; y en cuanto a su forma interna, en la manera de tratar cada situación, en el desarrollo del diálogo, que siempre aludía e insinuaba mucho más de lo que dice:

Su autora, Isa Mogherini, ha pensado esta historia en función de unos personajes de matices muy finos, muy estudiados; una historia que al fin se valora y se realiza en un inesperado desenlace. Podríamos decir que se inicia con una intriga casi policíaca y que en su pirueta final concluye en comedia.

Tiene este niño barato, este niño del velero, una intención muy femenina, que en nuestra versión española ha sabido servir, dulce y contenida, la sensibilidad de Irene Daina, rozando siempre el drama y sin pisar nunca el peligroso umbral del melodrama. Ese era el único peligro, el gran peligro de esta historia, que habilidosamente ha sabido salvar la precisa dirección de Gustavo Pérez Puig (*Teleradio*, “*Estudio 1* presenta *El niño del velero*”, 1965, nº 409. p. 53).

En los últimos meses de 1965 se emiten en *Estudio 1* las siguientes obras: *El jardín de las horas perdidas*, una obra original de Rodolfo Hernández S. Payaruelo, bajo la dirección y realización de Fernando Delgado; *Arsénico para dos*, traducción de Rosa María Payá, y realización y dirección de Marcos Reyes; *Cartas sin firma*, de Luis Fernando de Igoa, y dirección y realización de Cayetano Luca de Tena; *Carlota*, de Miguel Mihura, *Alguien al teléfono*, de Mario Cassacci, Alberto Ciambrioco y Giuseppe Aldo Rossi, *Julio César*, de Shakespeare, en adaptación para Televisión Española de José Méndez Herrera, y dirección y realización de Pedro Amalio López; *La dama del*

alba, de Alejandro Casona, con dirección y realización de Gustavo Pérez Puig; y *La anunciación a María*, de Paul Claudel, con dirección y realización de Alberto González Vergel.

Los avances técnicos empezaron a modificar los modelos de producción y de realización, utilizándose en los estudios de Prado del Rey el videotape²⁵, que ofrecía la posibilidad de grabar fragmentos de la obra y hacer una edición o un montaje posterior. García Serrano (1996: 75) describe los modos de realización de los programas y lo que supuso la incorporación del magnetoscopio en ese momento:

El magnetoscopio es todavía un recurso utilizado sólo para unir grandes bloques y no un recurso de montaje propiamente dicho, pero los programas tienen ya una notable concepción escenográfica, permiten el uso de varios decorados, las grabaciones se realizan con tres cámaras, los ensayos son algo habitual y, lo más importante, se empieza a generar un mecanismo de producción que sirve de taller a realizadores, adaptadores, escenógrafos y actores.

Un ejemplo claro del empleo de estas nuevas técnicas las pone en práctica Pedro Amalio López, que hizo una nueva versión de *Julio César*, de Shakespeare, en diciembre de 1965. Constituyó uno de los grandes éxitos de la temporada, ya que grabó los exteriores en la sierra, posibilitando que la acción exterior se recreara de manera más realista. En *Julio César* se relata la conjuración y asesinato del emperador romano y las consiguientes reacciones de los personajes que han intervenido en los acontecimientos de forma activa y pasiva. Aunque la tragedia lleva el nombre del emperador, el verdadero protagonista es Marco Bruto, manejado hábilmente por el ambicioso Casio. Frente a ellos, la nobleza de Marco Antonio se yergue como una constante acusación de su crimen, sobre todo en los momentos inmediatamente posteriores a la muerte de César. Posteriormente, Marco Antonio aprovecha el trágico acontecimiento para su ascenso. El monólogo de Marco Antonio ante el pueblo de Roma, con el cadáver aún caliente de César en los brazos, es de una gran calidad dramática.

La obra se emitió en Televisión Española porque se trataba de un texto de repertorio en todos los países del mundo y constituyó el argumento válido para que también fuese incluida en el espacio semanal dedicado al teatro Estudio 1. Para el realizador, Amalio López, *Julio César*, constituyó una obra difícil en la versión televisiva, por la interpretación de sus personajes y por el montaje en imágenes para la pantalla.

²⁵ Denominación inglesa de la cinta magnética de videógrafo o magnetoscopio.

Esta técnica de la utilización del vídeo abrió definitivamente las puertas a otros géneros de la ficción en televisión, y en 1965 se incorporarían a la plantilla de Televisión Española nuevos guionistas que escriben para el medio televisivo. Álvaro de la Iglesia, Víctor Ruiz Iriarte, Carlos Muñiz, Joaquín Jordá, junto a Jaime de Armiñán y Chicho Ibáñez Serrador, quienes escriben guiones para televisión.

El espacio *Estudio 1* se convierte en una presentación a lo largo del año 1966 de diferentes obras: *Oriente, 66*, de Hermógenes Sainz; *Cincuenta años de felicidad*, de Marcel Achard, con guion, dirección y realización de Gustavo Pérez Puig; *Bubú*, de Barillet y Gredy, y dirección y realización de Fernando García de la Vega; *El caso de la señora estupenda*, de Miguel Mihura, y dirección y realización de Fernando Delgado; *Rinoceronte*, de Ionescu, *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, con guion, dirección y realización de Pedro Amalio López.; *El divino impaciente*, de José María Pemán, y dirección y realización de Cayetano Luca de Tena.

La adaptación de *El Rinoceronte*, de Amalio López, en mayo de 1966, constituyó uno de los primeros grandes éxitos de este espacio teatral. El reparto contó con la presencia de José Bodalo, en Berenguer, José María Caffarel, en Juan, Antonio Queipo, en Papillon, y Valentín Tornos, en El viejo. Se trató de una obra de humor casi negro, de la que se sirve el autor, Ionescu, para hacer a manera de juego una llamada de atención sobre los peligros que encerraría una posible masificación del hombre. Para ello, el autor recurre a un símbolo, el rinoceronte. La ciudad, poco a poco, ve cómo los hombres se van convirtiendo en rinocerontes hasta que no queda más que un solo hombre.

Esta obra correspondería a un teatro denominado de vanguardia, de apariencia informal que, sin embargo, busca una forma sólida de expresión. Así se justificaba este teatro de vanguardia:

Las vanguardias, tanto en la guerra como en el arte, tienen una misión fundamental: abrir brecha. En la guerra, frente al enemigo; en el arte, frente a los moldes demasiado usados. Ionescu, junto con Adamov, Arrabal, Pinter y Beckett, forma esa vanguardia del actual teatro mundial. Televisión Española incorpora *El Rinoceronte* a su repertorio con la intención de tener a sus espectadores al corriente en un campo tan poco explotado y conocido como es el del teatro de vanguardia. Esta noche es noche de gala para Estudio 1 (MARQUERIE, A. “*Estudio 1* presenta *El Rinoceronte*, de Ionescu”. *Teleradio*, 1966, nº 438, p. 53).

Durante los meses de junio y julio de 1966 se intensifican las grabaciones en varios espacios de Televisión Española, con el fin de que durante la época estival los

trabajadores pudieran tener vacaciones. En tan sólo en una semana de julio la grabación de dramáticos alcanzó una gran actividad. Se grabó una telenovela, *Tom Sawyer, detective*, un *Estudio I, Macbeth*, en versión de José María Rincón y adaptación y realización de Pedro Amalio López, y dos programas para el espacio *Tercer rombo* (*Teleradio*, “Época de vacaciones”, 1966, nº 466, pp. 22-23).

La producción teatral tiene otro foco importante, y es el que se realizó desde los estudios Miramar de Barcelona. En 1963, se realiza el programa *Los últimos cinco minutos*, y *Siglo XX*, ambos realizados en directo. Desde los estudios de Miramar, también se realizó *Teatro catalán*, que llegaba a los espectadores de Cataluña y Baleares, a través de la Primera Cadena, una vez al mes; generalmente, el último martes de cada mes. Se trataba de un programa de divulgación que tenía por objeto poner en contacto al público con el hecho escénico nacional (*Teleradio*, “Teatro Catalán”, 1967, nº 478, pp. 42-43).

La inauguración oficial de las emisoras de la Segunda Cadena de Televisión Española, el 15 de noviembre de 1966, marca un punto importante en la evolución del medio. El segundo canal ofrecerá unas nuevas posibilidades de programación. La llegada de la segunda cadena también facilita la incorporación de nuevos realizadores. En la programación, en abril de 1967, se emite el programa teatral, *Teatro de Siempre* (1966-1972). Este programa según Baget (1993) se ofrecía como una empresa cultural por cuanto se pretendía abarcar un ciclo en el que estuvieran comprendidas grandes obras del teatro universal.

La panorámica sobre el teatro universal del espacio *Teatro de siempre* se realizaba en forma cronológica y ajustándose a las tendencias de la historia del teatro. Dentro del espacio, en el año 1967, se emitieron *Electra*, de Sófocles, dirigida por Jaime Azpilicueta y realizada por Fernando Delgado; *Medea*, de Eurípides, dirigida por Eduardo Fuller; *Las avispas*, de Aristófanes; *Las troyanas*, de Eurípides; *El fanfarrón*, de Plauto; *La segunda representación de los pastores*, anónimo medieval del ciclo de Wakefield; *La comedia dell'Arte*, texto libre improvisado; *Peribáñez*, de Lope de Vega; *El burgués gentilhomme*, de Molière; *Los milagros del desprecio*, de Lope de Vega; *La Celestina*, de Fernando de Rojas, realizada por Federico Ruiz y dirigida por Eduardo Fuller; *Ricardo III* en abril de 1967, de Shakespeare, adaptada y dirigida por Claudio Guerin. Sobre esta realización apunta Baget (1993: 174):

La confianza depositada por Salvador Pons en aquel novato no se vio defraudada. *Ricardo III* se presentaba ya como una obra madura, consciente y aportaba planteamientos originales a la puesta en escena televisiva: por ejemplo, la inclusión de las secuencias finales de Campanadas a medianoche se daba en sobreimpresión a la imagen de José María Prada (Ricardo III) en un collage insólito en televisión.

La Segunda Cadena contaba con sus propios directores y realizadores y, en los actores, se pretendía ofrecer nombres y rostros poco conocidos en la pantalla, aunque casi siempre con una larga experiencia teatral.

En la divulgación del teatro, el Segundo Canal de televisión rescató los ciclos teatrales del Corral de Comedias de Almagro. El primer ciclo se celebró en el verano de 1967 y tuvo continuidad durante varios veranos. Se realizaron transmisiones en directo y diferido, de un ciclo de Teatro Clásico Español, dentro del espacio de la Segunda Cadena *Teatro de siempre*. Se representaron obras de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón, y una refundición de entremeses del siglo XVII. Según datos de la revista *Teleradio*, el viernes ocho de septiembre se transmitió en directo, desde el corral de Comedias de Almagro, la obra *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, en adaptación de Ricardo López Aranda, dirección de Angel Fernández Montesinos y con Luis Prendes, Charo Soriano y Francisco Valladares como principales intérpretes. La retransmisión se efectuó dentro del espacio *Teatro de siempre*, de la Segunda Cadena de Televisión Española.

También se pondrían en escena *Marta la piadosa*, de Tirso de Molina, *Sevilla es una Nínive, es otra de Babilonia*, una refundición de entremeses del siglo XVII; *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega y *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, de Calderón de la Barca (*Teleradio*, “Ciclo de teatro clásico español”, 1967, nº 507p. 58). Estas cuatro representaciones restantes fueron efectuadas y grabadas a la misma hora y fueron retransmitidas posteriormente. Venía así a cumplirse un objetivo que presidía la totalidad de las realizaciones del Ministerio de Información y Turismo: el cultural, dando a conocer a millones de personas algunas de las obras más representativas del teatro; y el turístico, al poner la imagen y el encanto del Corral de Comedias de Almagro al alcance de esos millones de personas:

El Corral de Comedias de Almagro es, sin duda, el más auténtico y maravilloso de nuestros teatros clásicos del siglo XVII. Conocido aún por bien pocos, ya que hasta hace apenas unos años estuvo convertido en olvidada corraliza, en la que se amontanaban aperos y barriles de labranza, ha sido restaurado con minuciosidad artesana, y hoy constituye el marco ideal para representar las obras de

nuestros autores del Siglo de Oro(...). La serie de retransmisiones que ahora ha iniciado TVE, abrirá, sin duda, una nueva etapa en la historia del Corral, unidos pasado y futuro, técnica y cultura, al tiempo que las obras representadas cobrarán nuevo encanto al ponerse en pie sobre el mismo escenario en que las contemplaron sus autores. El milagro de la luz eléctrica, sustituyendo a teas y candiles, no será sino el puente que enlace las antiguas representaciones para trescientos o cuatrocientos espectadores y estas otras de hoy, en las que la televisión ha multiplicado por diez mil (L.T, M. “Las comedias de Almagro”, *Teleradio* , 1967, nº 509).

El realizador de todos estos programas fue Vicente LLosá y, salvo el de la emisión de la obra de *El castigo sin venganza*, transmitido en directo, el resto de las obras se emitirían en diferido a las diez de la noche de los viernes sucesivos dentro del espacio *Teatro de siempre*.

Vicente LLosá había trabajado para *Gran Teatro* con la realización de *La bella del bosque*, de Jules Supervielle, que se emitió el 19 de enero de 1962, con adaptación de Federico Ruiz Macías. La obra no fue fácil de ser llevada a la pantalla:

La obra ofrece muchas posibilidades. Tantas que no hemos podido librarnos de la tentación de convertir en imágenes televisadas ese mundo fantástico, irreal, pero maravilloso, por el que circulan los personajes de los cuentos de Perrault. La necesidad de presentar a la Bella del Bosque a Barba Azul, al Gato con Botas, a las hadas y a los príncipes, concuerda perfectamente con la enorme libertad técnica que proporciona la televisión, negada todavía para el teatro. La caracterización de los personajes, la dosis de verismo que exige y tolera su irrealidad, la atmósfera ideal y fantástica, en la que han de vivir su peripecia, los trucos que los han de situar en escena, las sucesivas apariciones y desapariciones, las voces que hablan en off, etc., constituyen un mandato asequible para la Televisión, tan propicia a todos estos juegos escénicos. Lo más difícil de la versión televisada fue la adaptación del lenguaje de Supervielle, que ha habido que transformar en parlamentos breves sin restarle encanto ni poesía (RAMOS LOSADA, R. “Un turno para la fantasía en *Gran Teatro*”, *Teleradio*, 1962, nº 212, pp. 24-25).

Durante el año 1967 y dentro de la primera cadena de Televisión Española, el espacio *Estudio 1* continúa con la emisión de diferentes obras. *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, y dirección y realización de Pedro Amalio López, constituyó un gran éxito. En 1968, se emitieron, entre otros, en este espacio *Aprobado en inocencia*, de Luis Peñafiel, con adaptación y realización de Narciso Ibáñez Serrador, *Miedo al hombre*, de Joaquín Marrodón y realización de Juan Guerrero Zamora; *Como las señas secas del camino*, de José Martín Recuerda, y realización de Pilar Miró.

En febrero de 1967, según relata la revista *Teleradio*, Televisión Española dedicaba a la presentación en pantalla de obras teatrales más de cuatro horas semanales dentro de su esquema de programación:

Están repartidas en tres espacios y días distintos: Estudio 1, emitido los miércoles por la Primera Cadena Nacional; Teatro de Siempre, que sale al aire los jueves en la Segunda Cadena, y Teatro de humor, transmitido los domingos, también por la Segunda Cadena, y al tiempo que en la Primera se ofrece la retransmisión en directo de algún encuentro deportivo (*Teleradio*, “El teatro en TVE”, 1967, nº 478, pp. 37-41).

Estos tres espacios en su conjunto suponían la adaptación y puesta en antena de distintas obras de teatro, más de ciento cincuenta al año. En el año 1967, en *Estudio 1*, la mayoría de las obras pertenecían a autores españoles y contemporáneos, salvo *Don Juan Tenorio*, de la época romántica y *La dama del mar*. El criterio que regía la programación de este espacio se ajustaba al deseo de ofrecer un panorama del teatro español y del extranjero, en sus distintos géneros, para dotar al espacio así de la mayor variedad posible. Su finalidad era despertar y sostener la afición del espectador hacia el teatro, mostrándole un rico y variado repertorio de obras prácticamente inaccesibles para él. La mayoría de las realizaciones estuvieron encomendadas a los realizadores Gustavo Pérez Puig, Juan Guerrero Zamora, Cayetano Luca de Tena, Pedro Amalio López y Alberto González Vergel, que imprimieron un modo de hacer “canónico” que cuajó con brillantez en los años sesenta y setenta (Calvo Carilla, 2010:345).

Coincidimos con el planteamiento de Rodríguez Merchán (2014:276) de que *Estudio 1* se consolidó como un espacio televisivo con un lenguaje reconocible y con un estilo y una gran calidad, a vista de la gran aceptación y popularidad conseguida por el espacio.

La Segunda Cadena comienza a emitir el espacio dedicado al teatro humorístico en 1967. Era un programa que se realizaba cara al público, sobre un escenario que intentaba conseguir el clima de una representación en vivo, para encajar en la emisión las reacciones del público ante las distintas situaciones de la obra. Tenía una hora de duración y, por tanto, las obras debían ser adaptadas en la mayor parte de las ocasiones. *Con la vida del otro*, de Carlos Llopi, y *Al otro lado de la tapia*, de Emilio Alfaro, son algunos de los ejemplos que se emitieron en este programa teatral en 1967 (*Teleradio*, “El teatro en TVE”, 1967, nº 478, pp. 37-41).

Durante la temporada 1967-1968, el espacio *Teatro de siempre* ofreció a la audiencia un panorama del teatro universal sin exclusión alguna de géneros, seleccionando los

autores y las obras que se consideraban fundamentales y de mayor significación en la historia del teatro. La relación de obras emitidas tuvieron un sentido cronológico, abarcando desde los orígenes del teatro, desde los trágicos griegos hasta el teatro contemporáneo, con especial atención al siglo de oro español, teatro isabelino inglés, los autores franceses del siglo XVII, el teatro romántico, la comedia del arte italiana. La temporada se cerró con un ciclo denominado Juguemos a la farsa e integrado por cinco obras maestras de B. Johnson, Molière, Goldoni, Plauto y Valle Inclán, respectivamente, cuyos títulos fueron: *El alquimista*, que dirigió para la pequeña pantalla Eduardo Fuller, *La escuela de las mujeres*, a cargo de Ricardo Lucía, *El comadreo de las mujeres*, con dirección de Jaime Azpilicueta, *La comedia de la olla*, encomendada a Federico Ruiz, y *La marquesa Rosalinda*, que dirigió Angel M. Montesinos.

La revista *Teleradio* anunciaba para la temporada 1968-1969 el montaje de una serie de ciclos de verdadera importancia para el conocimiento del teatro actual. La programación dramática detallaba los siguientes ciclos: Un ciclo dedicado a El absurdo, con *El portero*, de Harold Pinter; *Quiere usted jugar con mí?*, de Marcel Achard; *Amadeo*, de Ionescu; Ping Pong, de Arthur Adamov, y *El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz. Otro ciclo dedicado a Dios como problema, con obras de Friz Hoshwälder, Paul Claudel, Diego Fabri, Julien Green y Gabriel Marcel. El tercer ciclo estaba dedicado a la desmembración familiar, con obras de Strindberg, Hauptmann, Eduardo de Filippo y Francois Mauriac, aparte el Edipo Rey, de Sófocles. Otro ciclo bajo el título La condición humana, con *El Prometeo*, de Esquilo, *Tartufo*, de Molière, *Fedra*, de Racine, y dos obras de Albert Camus y Samuel Beckett. El mundo vivo de Shakespeare, con cuatro de las grandes obras del gran poeta, *Otelo*, *Hamlet*, *Macbeth* y *Romeo y Julieta*, centraría otro de los ciclos. La automatización sería el eje cardinal de otro de ellos, con obras de Toller, Agustín Cuzani, Maiakovsk y Miller. Valle- Inclán, con sus *Comedias Bárbaras*, *Aguila de Blasón*, *Cara de plata* y *Romance de lobos*, centraría el último de los ciclos. Y el mito de *Antígona*, con las obras de Sófocles, Salvador Espriu y Hansclevier (*Teleradio*, “Aquí, Prado del Rey”, 1968, nº 565, pp. 16-17).

La representación en *Teatro de siempre* de *El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz, fue precedida de otras cuatro, *El portero*, de Harold Pinter; *Quiere usted jugar con mí?*, de Marcel Achard; *Amadeo*, de Ionescu; y Ping Pong, de Arthur Adamov. Cuatro

tendencias que oscilaban entre el disparate poético de Achard y el pesimismo de Pinter Adamov presentando al absurdo como un pretexto formal y como una visión del mundo. Las dificultades televisuales de estas obras eran obvias, ya que las formas usuales de expresión se sustituían por un simbolismo conceptuoso. Claudio Guerin, realizador de *El Portero* y *El cepillo de dientes*, afirmaba que había que hacer un esfuerzo de clarificación para que las obras, sin perder sus valores, quedaran plenas de intencionalidad:

Si en el teatro de Chejov o de Shakespeare es relativamente sencillo hacer llegar al espectador a lo más profundo de sus motivaciones, en autores como Pinter, Achard, Ionesco o Becket, el realizador ha de conformarse siempre intentando acercar al público a una comprensión de sus calves. Recordemos que al propio Becket le preguntaron, tras el estreno de *Esperando a Godot*, qué es lo que quería dar a entender con su discutida obra. La respuesta fue desconcertante: si yo lo supiera lo hubiese dicho en la obra (CAVERO, J. “*Teatro de siempre*”, *Teleradio*, 1968, n° 574, pp. 41-43).

Claudio Guerin, con un estilo de realización de autor, consiguió en *El Portero* una obra en la que los actores resultaran importantes, por el uso de primeros planos. La obra consiguió esa cualidad, excepcional, de dar al espectador desde el plano más inmediato, cotidiano y aparentemente real. Hasta una metáfora sobre la incomunicación del hombre y una parábola sobre la humana condición (GORTARI, C. “*El Portero*. La frontera del absurdo”, *Teleradio*, 1969, n° 606, p. 49).

En 1968, nacía el programa *Hora Once*. Lo puso en marcha la actriz argentina Susana Mara, que estudió en el conservatorio de Arte Dramático de Buenos Aires. Su primer personaje en el teatro fue “Mara”, la protagonista de *Anunciación a María*, de Claudel, y de ahí Susana tomó su nombre artístico. Se incorporó a Televisión Española en octubre de 1967 y empezó con *María Tudor*, de Víctor Hugo; posteriormente hizo varios *Teatros breves* y de ahí pasó a *Hora Once*. La propia Mara relataba de este modo el funcionamiento del programa:

Se representan siempre obras de grandes autores. Comenzamos con *Breve encuentro*, de Noel Coward. Luego hicimos dos obras cortas de Valle Inclán: *Ligazón* y *La corona del Bautista*. Posteriormente, *La Perrichola*, de Mérimée, *Fuego sin llama*, de Jack Bernard; dos obras de la trilogía de la muerte, de Azorín, *El doctor Deith*, de 4 a 5, y *El segador*, *Delirio a duo*, de Ionesco... Ahora me han ofrecido hacer *María de la O*, de Sergio Belitti (ALCAZAR, J. “Susana Mara. La actriz de La hora Once”, *Teleradio*, 1968, n° 545, pp. 24-25).

El programa tenía una duración aproximada de sesenta minutos. El espacio evolucionó desde su nacimiento, al pasar de ser un programa especializado en obras teatrales, a

convertirse en la puesta en escena de narraciones cortas, pues se pensó que, sin las ataduras escénicas, podía derivar en una investigación más profunda de los medios de expresión televisual (GORTARI, C. “*Hora Once*. Un programa en cuya producción alternan Prado del Rey y Miramar”, *Teleradio*, 1970, nº 634, p. 50).

La producción de *Hora Once* se realizaba semanalmente, pero se alternaba su producción entre los espacios de Televisión Española de Madrid y Barcelona. Algunas de las obras importantes de los primeros tiempos del programa fueron *El apolo de Bellac*, de Jean Giraudoux; *Mi tío Jules*, de Guy de Maupassant; y *El Tesoro*, de Eca de Queiroz.

Federico Ruiz colaboró como realizador de la mayoría de sus programas. Después pasó a los estudios Miramar de Barcelona, donde experimentaron realizadores como Sergi Schaff o Antonio Chic.

Los títulos más destacados fueron: *Metamorfosis*, de Kafka, realizado por Josefina Molina; *Vanini Vanini*, de Stendhal, realizada por Luis Enciso; *Fin de partida*, de Samuel Beckett; *La Última cinta*, también de Beckett y realizada por Claudio Guerin e interpretada por Fernando Fernán Gómez.

Sobresalieron también obras como *Electra*, dirigida por Jaime Azpilicueta y realizada por Fernando Delgado, y *Medea*, firmada por Eduardo Fuller, *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, con realización de Ricardo Lucía y realización de Ramón Solanes; *El mito de Fausto*, en adaptación de José Manuel Fernández y Claudio Guerin Hill, y dirección y realización de Claudio Guerin.

Para el mes de enero de 1969, en *Estudio 1* se anunciaba la emisión de dos obras teatrales, *Las de Caín*, de los hermanos Álvarez Quintero, con realización de Cayetano Luca de Tena y Elisa Ramírez, Ana María Vidal, Charo Moreno, Mary Paz Ballesteros y Verónica Luján como protagonistas, y *El enfermo imaginario*, de Molière, con realización de González Vergel. En estos momentos la emisión de *Estudio 1* no se realizaba si había algún acontecimiento importante, en este caso, el viernes 21 de enero la revista *Teleradio* anunciaba que el espacio no se emitiría porque había una importante retransmisión deportiva (*Teleradio*, “Aquí Prado del Rey”, 1969, nº 576, p. 27).

Otras obras realizadas en *Estudio 1* a lo largo de 1969 fueron *El caso del señor vestido de violeta*, de Miguel Mihura, y realizada por Juan Guerrero Zamora; *Dulcinea*, de

Gaston Baty, en versión de Enrique de la Hoz, y realización de González Vergel; *Ivanovich y Semennovich*, de Luis Delgado Benavente, y adaptación de realización de Juan Guerrero Zamora; *El hogar invadido*, de Julio Trenas, y realización de Alfredo Castellón; *Los amantes de Teruel*, sobre la obra de J. E. de Hartzenbusch, y adaptación y realización de Gustavo Pérez Puig; *El águila de dos cabezas*, de Jean Cocteau, y realización de Juan Guerrero Zamora.

Para la temporada 1969-70, se presentaban novedades en la programación para el espacio *Estudio 1*. Por ejemplo, la emisión de *El gran teatro del mundo*, rodada en cine, por Juan Guerrero Zamora, con medios y dedicación de verdadera superproducción. O la preparación de un Tenorio especialísimo, con Carlos Estrada como protagonista, y que realizaría el propio Guerrero Zamora. Y, por último, una novedad importante, solicitada por la crítica especializada y por los espectadores, la emisión, dentro de este espacio de la Primera Cadena, de las más importantes realizaciones y puestas en escena de la Segunda Cadena en su espacio *Teatro de siempre*.

Algunas de las obras de finales de 1969 fueron: *Corazón ardiente*, de J. Patrick, y realización de Gustavo Pérez Puig; *Una mujer cualquiera*, de Miguel Mihura, y realización de Pilar Miró; *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, *Don Juan Tenorio*, de Rojas Zorrilla, ambas realizadas por Juan Guerrero Zamora; *El último tranvía*, de Jaime de Armiñán, y realización de Cayetano Luca de Tena; *Soledad*, de Miguel de Unamuno, y realización de González Vergel, *Angelina o el honor de un brigadier*, de Enrique Jardiel Poncela, y realización de Gustavo Pérez Puig; *La señora Ana luce sus medallas*, de J.M. Barrie, guion de Héctor Quiroga y realización de Pedro Amalio López; y cinco obras de las emitidas en *Teatro de siempre* (Teleradio, “Estudio 1”, 1969, nº 614, p 25).

La década de los setenta continúa con los programas de finales de la anterior década, *Estudio 1*, que se emite los viernes en la primera cadena, y *Teatro de siempre* y *Hora Once* en la Segunda Cadena.

En 1970, Guerin y José Antonio Páramo pasaron a la primera cadena para tratar de remontar el programa *Estudio 1* (Baget: 1993). En el espacio ya no trabajaba el realizador Juan Guerrero Zamora y la cadena podía perder a González Vergel. Guerrero Zamora firma un contrato con Televisión Española para realizar a partir de marzo de 1970 solamente producciones especiales. La cadena pone en manos del realizador un

despliegue de medios técnicos, artísticos y financieros para un programa de realizaciones amplio y costoso. De este modo, lo relata el propio Guerrero Zamora:

Las obras a realizar por mí en este año son Fuenteovejuna, de Lope de Vega, Asesinato en la catedral, de Elliot, La gloria de don Ramiro, de Enrique Larreta, ésta en trece películas de media hora cada una y, posiblemente, Los bandidos de Schiller (ALCALZAR, J. “Fuenteovejuna, de Lope de Vega, abrirá la serie”, *Teleradio*, 1970, nº 631, pp. 16-17).

En la misma entrevista, el realizador relataba cómo preparaba una de esas superproducciones, *Fuenteovejuna*, buscando localizaciones exteriores:

Creo que emplearé la plaza mayor de Pedraza, ese maravilloso pueblo segoviano, para rodar en ella las escenas correspondientes a la plaza de Fuenteovejuna. El castillo de Belmonte será el del Comendador. También filmaré en calles y plazuelas de varios pueblos salmantinos (...). Seré respetuoso totalmente con el original de Lope de Vega. La obra está lozana, llena de verdor, increíblemente joven y actual. Los actores hablarán en verso, naturalmente. Algunos versos, muy pocos, serán corregidos, y se añadirán otros, también muy pocos, con el exclusivo objeto de poder ligar adecuadamente, a efectos cinematográficos, unas secuencias con otras (ALCALZAR, J. “Fuenteovejuna, de Lope de Vega, abrirá la serie”, *Teleradio*, 1970, nº 631, pp. 16-17).

El francés a su alcance, de Terence Rattigan, y realización de Alfredo Castellón, y *Tovarich*, de Jacques Deval, Jorge y Margarita, de Gerald Savorny, y realización de Cayetano Luca de Tena, *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, y realización de Pedro Amalio López, *Mi adorado Juan*, de Miguel Mihura, y realización de Gabriel Ibáñez, *El que recibe las bofetadas*, drama de Leonidas Andreiev, y realización de Jaime Azpilicueta, constituyen algunos de los ejemplos de obras emitidas en *Estudio 1* durante los años 1970 y 1971.

En la obra *El francés a su alcance*, Castellón se enfrentó a una traducción hecha concretamente para televisión: “Es una pieza ligera, agradable. Tiene situaciones cómicas, pero a la inglesa, sin desorbitar nunca” (*Teleradio*, “El francés a su alcance”, 1970, nº 670, pp. 10-11). Melgar escribía en la revista *Teleradio* que la novedad de esta obra era la vuelta a la pequeña pantalla de María Luisa Merlo y la incorporación por primera vez de un cantante para desempeñar un personaje dramático, Robert Jeantal en Maingot (MELGAR. “Estudio 1, *El francés a su alcance*”, *Teleradio*, 1970, nº 670, pp. 50-51). Sobre las dificultades para la realización Castellón contaba en primera persona:

Ninguna, especialmente. La obra original se desarrolla en un solo decorado, pero nosotros hemos introducido algunos más para darle mayor agilidad televisual. En determinados momentos los personajes hablan en francés, y la traducción aparece en subtítulos hechos en directo, lo cual,

técnicamente, si ofrece algunos inconvenientes (MELGAR. “*Estudio 1, El francés a su alcance*”, *Teleradio*, 1970, nº 670, pp. 50-51).

Durante los meses de agosto y septiembre de 1970, el espacio *Estudio 1* dejó de emitirse y en su lugar se programó un ciclo de nueve obras importantes de Teatro Policiáco, y que coincidió con la vuelta a las tareas de realización de Chicho Ibáñez Serrador. El espacio se emitió los sábados y tenía una duración aproximada de una hora y media. Entre los títulos programados figuraban: *Luz de gas*, de Patrick Hamilton, bajo dirección y realización de Narciso Ibáñez Serrador; *El gato y el canario*, de John Villard, en adaptación de Juan José Arceche y bajo realización de Gustavo Pérez Puig; *La cuerda*, de Patrick Hamilton, y cuya adaptación para televisión fue realizada por Manuel Benítez Sánchez Cortés y Manuel María Sassot, y realización de Cayetano Luca de Tena; *Mejor muerte*, de Nigel Balchín, en adaptación de Carlos Luis Costa y realización de Alfredo Castellón; *Matar dos pájaros*, de Philip Levane, adaptada por Juan José Arceche y realización de Gustavo Pérez Puig; *Culpables*, de Jaime Salom, y realización de Cayetano Luca de Tena (L.T.M. “En la noche del sábado: Teatro policiáco. Ciclo de nueve obras importantes”, *Teleradio*, 1970, nº 656, p. 19).

Hay un trasvase de realizadores entre una cadena y otra en esos momentos. En la temporada 1971-72, en *Estudio 1* se cuidó al máximo la selección de obras que serían ofrecidas en el espacio. Entre los títulos, *La enemiga*, de Nicodemi, *Morena Clara*, de Quintero, *La ermita, la fuente y el río*, de Quintana, y una adaptación del *Mío Cid*. Pilar Miró, Gustavo Pérez Puig, Cayetano Luca de Tena y Claudio Guerin Hill serían los encargados de llevar a cabo la realización.

Pilar Miró debuta en *Hora Once* con *Un cuento californiano*, de Bret Harte, con guión de Juan Tébar, y esta obra supone la revelación de Miró como realizadora de espacios dramáticos. En la adaptación, Juan Tebar adornó con toques inspirados en el género del cine del Oeste a unos personajes, componiendo una serie de retratos típicos, como el del jugador de ventaja, el viajante de comercio o el coronel retirado. El guionista permitió que la realizadora Pilar Miró abordase esta trayectoria imaginaria de un aventurero que renuncia a un romance amoroso para conservar su libertad, aunque en su mente se formule una serie de imaginarias cortadas que motivan esa renuncia (GORTARI, C. “Un cuento californiano”, *Teleradio*, 1971, nº 681, p. 57).

En marzo de 1971 Miró realizaba para Hora Once *El socio de Tennessee*, de Francis Bret Harte, con guion de Carlos Velez. La realizadora, que con *Un cuento californiano* consiguió anteriormente dar, con notable acierto el ambiente de frontera en California, se enfrentaba de nuevo con *El socio de Tennessee* a la misma epopeya histórica, pero desde otro punto de vista más realista y que, por tanto, exigía una puesta en escena diferente, lo que suponía un reto para cualquier realizador (GORTARI, C. “El socio de Tennessee”, *Teleradio*, 1971, nº 690, p. 29).

Los espacios *Teatro de Siempre* y *Hora Once* también confirman la trayectoria de la realizadora Josefina Molina. Pone en escena en estos espacios *Casa de muñecas*, *Vera*, *Eleonora*, *Historia de Sauce Pálido*, etc. *Vera*, de Villiers de L'Isle-Adam, cuenta la historia del conde Roger, que contrae matrimonio con la protagonista, Vera, y que tiene la desgracia de enviudar de forma prematura. Trastornado por dicho trágico desenlace y no aceptando la realidad, va despidiendo a toda la servidumbre, quedándose con un solo criado de confianza; de esta manera puede entregarse al juego diabólico de fingir que Vera sigue viva. Su locura se va contagiando al criado, que es cómplice del juego, estableciendo unas relaciones personales que van dando la vuelta a la jerarquía hasta entonces existente. El conde Roger se da cuenta que esta situación es insostenible, pero su cómplice se rebela, con trágicas consecuencias. Este texto constituye uno de los más importantes abordados en el espacio *Hora Once* y supuso todo un reto para la puesta en escena para la realizadora Josefina Molina (GORTARI, C. “*Vera*, de Villiers de L'Isle-Adam” *Teleradio*, 1971, nº 686, p. 39).

En *Eleonora*, de Edgar Allan Poe, emitida en la Segunda Cadena en el espacio *Hora Once*, la última semana de mayo de 1971, a las 22.25 horas, Josefina Molina mostró que era capaz de explorar las personalidades traumatizadas y conseguir ese punto tan difícil de un creador en imágenes, el clima (*Teleradio*, “*Eleonora*”, de Edgar Allan Poe”, 1971, nº700, p. 44).

En octubre de 1971, la revista *Teleradio* anunciaba que el espacio que la Primera Cadena había estado emitiendo todos los sábados, bajo el título genérico de *Teatro breve*, y que había estado cubriendo media hora de programación dramática durante el verano de ese año desaparecía. Para el último capítulo, se eligió la obra *Los ladrones*, de Arcadio Averchenco, adaptada para televisión por M. S. del Castillo, y con realización de José Antonio Páramo. En el reparto participaron Fernando Delgado, Víctor

Fuente, Mario Alex, Alberto Fernández, Diana Salcedo y Fernando Baeza. Los decorados fueron obra de Rosa Germán (E.H., *Teleradio*, 1971, nº 719, p. 29).

D) Epoca de decaimiento de los dramáticos

En la temporada 71-72, aparece un nuevo programa de teatro en la UHF que viene a sustituir a *Hora once* y se realizaría desde los estudios de TVE en Cataluña. Se trata de *Ficciones*. El programa se emitía por primera vez el jueves 28 de octubre de 1971, a las 9.55 horas de la noche, para los espectadores de la Segunda Cadena. Englobaba una serie de películas de cincuenta minutos de duración, grabadas por el sistema de video-tape (*Teleradio*, “Ficciones”, 1971, nº 722, p. 65): “Toda la serie, que se nutrirá de las obras de los más grandes maestros del género de misterio, tiene un protagonista único: lo desconocido”.

Las primeras narraciones escogidas fueron *La mano encantada*, de Gerardo de Nerval; *William Wilson*, de Poe; *Aparición*, de Guy de Maupassant; *El cocodrilo*, de Fedor Dostoiewsky, todas ellas con el denominador común de la fantasía.

El programa seguía en la línea más atrevida y personal de los realizadores sobre el tratamiento de la obra teatral. Así lo describe Baget (1993: 251): “Si *Hora Once* fue básicamente un taller de experiencias para los nuevos realizadores de Prado del Rey, *Ficciones* será muy pronto el núcleo en el que los realizadores de Miramar pueden mostrar más libremente su grado de creatividad y de inspiración”.

El periodo que abarca el período desde los años setenta al setenta y cinco representa el final del auge del teatro en televisión, por la consolidación de otros géneros, los dramáticos seriados (Palacio: 2001). La novedad principal, según Palacio, es que se abandonan los modos de puesta en escena, movimientos de cámara y tipos de montaje²⁶ característicos de los dramáticos en plató de origen teatral.

Pero además, Televisión Española atravesaba en esta época el período de transición que también sufrieron otros países – tan crítico y tan difícil, por otra parte -, de la televisión como instrumento mágico, cuyas imágenes sean las que sean, el público está dispuesto a

²⁶ El término montaje fue descubierto por los realizadores de cine para fragmentar los planos filmados en bloques que darían, una vez juntos, el aspecto definitivo del film. El montaje da un ritmo y una estructura narrativa a la película.

digerir, a la televisión como institución social (ANSON, R. “Un año de programación de TVE”, *Teleradio*, 1971, nº 704, p. 5).

En la encuesta de los mejores programas de 1971 de la revista *Teleradio*, *Estudio 1* figuraba como el programa preferido por el público. Y de los diez mejores programas emitidos por Televisión Española, el sesenta por ciento era de producción propia. El resultado de la encuesta confeccionaba el siguiente listado, entre los que se encuentran algunos espacios dramáticos: *Estudio 1*, *El cine*, *Antología lírica*, *Sesión de noche*, *Crónicas de un pueblo*, *Planeta azul*, *Centro médico*, *Visto para sentencia*, *Estudio abierto*, *Ironside*, *Los persuadores*, *Las doce caras de Eva*, *La saga de los forsyte*, *A toda plana*, *A todo ritmo*, *Canción 71*, *Audacia es el juego*, *Marcus Welby*, *A través de la niebla*, y 7 (*Teleradio*, “Encuesta. Los mejores programas de 1971”, 1972, nº 735).

Televisión Española depositaba en Gustavo Pérez Puig la confianza necesaria a partir del año 1973 para una nueva trayectoria de este espacio. El realizador relataba concretamente cuál iba a ser su misión con respecto a este programa y dónde empezaría y acabaría su responsabilidad:

Mi misión consiste en seleccionar las obras que se van a ofrecer, de forma conjunta con el Departamento de Programas Dramáticos. Una vez realizado esto, tratamos de potenciar los repartos y dar a cada realizador aquel programa que, a nuestro modo de ver, consideramos que le va mejor (*Teleradio*, “Gustavo Pérez Puig y la responsabilidad. *Estudio 1*, nueva etapa”, 1973, nº 788, p. 16).

Los criterios para la programación de títulos en este espacio en estos momentos estaban relacionados con la variedad y al mismo tiempo seguir sirviendo como vehículo cultural, logrando que el público no se aburriera y que conociera a una serie de actores y comedias que le entretuvieran y le divirtieran. El problema que se le presentaba a este espacio, en antena desde 1965, era la consecución de títulos, ya que muchos de los que se querían dar no se podían utilizar porque se representaban en los teatros y su exhibición en televisión anularía la explotación comercial. Según Pérez Puig:

Estos y otros factores hacen que la búsqueda sea muy complicada, porque sería muy sencillo ceñirse simplemente a los autores clásicos, que ya no tienen problemas de derechos de autor, pero la gente se cansaría, y con razón, de ver la pantalla siempre de señoras de trajes antiguos, y el programa dejaría de cumplir el objetivo que se ha propuesto (*Teleradio*, “Gustavo Pérez Puig y la responsabilidad. *Estudio 1*, nueva etapa”, 1973, nº 788, p. 16).

El teatro, en el año 1974, se seguiría emitiendo los viernes, pero según anunciaba la revista *Teleradio*, a partir de abril el programa *Estudio 1* pasaría a llamarse *Noche de teatro*:

No se trata de tener los mismos perros con distintos collares. Con el cambio de nombre se quiere marcar una pauta y, con ello, una nueva selección de obras de teatro que serán más actuales que las de ahora. Se tiene previsto presentar, entre otras obras, *Irma, la dulce*, *La visita de una anciana dama*, *Seis personajes en busca de un autor*, de Pirandello, *Las meninas*, de Buero Vallejo (*Teleradio*, “Nuevos programas de TVE”, 1974, nº 849).

Un cambio de nombre que tan sólo duró unos meses, porque en octubre de 1974 se anunciaba que el espacio dedicado al teatro se denominaría *El teatro*. El dramático, según Calvo Carilla (2010:348), llegó hasta finales de 1977, en la misma franja horaria de *prime time* que la de los programas anteriores. La emisión se realizaría los lunes, en lugar de los viernes, y no se trataría solamente de un cambio de nombre y horario, sino que se quería mejorar la selección de las obras y su realización en televisión. Los cambios en el espacio teatral hacen que el teatro producido para Televisión Española se alejara del famoso *Estudio 1*, en lo relativo a aspectos técnicos y de lenguaje televisivo (Ibíd).

Para Rafael Herrero, las líneas básicas de programación en esos momentos se podrían resumir en:

Como siempre se trataba de conseguir la mejor aceptación por parte de la audiencia, pero también optimizar los recursos propios, y la producción propia de TVE. En esos años era muy intensa la producción en plató, con formatos adecuados (teatro y series) En ese sentido, el teatro aún se mantuvo en la programación de TVE con diferentes propuestas: la grabación en plató de un texto teatral adaptado para tv. La grabación de representaciones teatrales, efectuada en los propios teatros. Y, yo destacaría, el intento de hacer verdaderas adaptaciones de los textos teatrales al lenguaje de tv, con la inclusión de escenarios naturales, multiplicidad de espacios, etc. Un intento de acercar el teatro a las nuevas exigencias de la audiencia. En ese sentido, recuerdo la versión que hizo el director Jesús Yagüe de *El chico de los Winslow*, del dramaturgo británico Terence Rattigan. Producción hecha enteramente en “vídeo”.

Por otro lado, comenzaron a tener más importancia la producción de series: telecomedias, con guiones originales, como *Platos Rotos*, escrita por Joaquín Oristrell, *Media Naranja*, escrita por Rosa Montero que seguían, de algún modo, los pasos de la “sitcom” americana. Y que se producían totalmente en plató. Y las grandes producciones de series filmadas: *Anillos de oro*, *Juncal*, *Los gozos y las sombras*, *Teresa de Jesús* etc. Series que partían de textos literarios que se adaptaban, y también de guiones originales. (R. Herrero, comunicación por correo electrónico, 20 de abril de 2015).

La guía temática de programas de la revista *Teleradio* indicaba en noviembre de 1974 los siguientes programas dramáticos: *El teatro, Así es, así os parece*, de L. Pirandello, el lunes, de 21.15 h a 23.00 horas; *Crónicas Fantásticas, La mancha*, el miércoles, a partir de las 23.00 horas; *Cuentopos* (infantil), jueves, de 18.50 a 20.00 horas; *Suspiros de España, Quinto suspiro*, viernes, de 22.30 a 23.00 horas; *Telecomedia, Martínez y el director*, sábado, de 20.15 a 20.45 horas; *Lo de tip y coll*, domingo, de 19.30 a 20.00 horas (*Teleradio*, “Guía temática de programas”, 1974, nº 880).

Tan sólo un año después, en 1975, la guía temática de programas indicaba que *El teatro*, como espacio teatral, se seguía emitiendo, pero otros dramáticos del año anterior habían sido sustituidos por espacios como *Cuentos y Leyendas, Original, El Picaro*, etc.

Será a partir de 1976, cuando España ya vive la época de transición, los espacios dramáticos en Televisión Española sufren un parón. La producción propia de la cadena disminuye paulatinamente y se va espaciando la emisión de *Estudio 1*. El tiempo dedicado a la emisión de teatro en épocas anteriores se sustituye por películas. Pero *Estudio 1* fue un programa muy importante y que además desempeñó una importante labor. Guerrero Zamora en Díaz (1994: 264) se expresaba del siguiente modo:

La gente le perdió el miedo al teatro gracias a *Estudio 1*. Vieron que era divertido, emocionante, que se pasaba bien. Un día que fui a recoger mi coche en un garaje, un mecánico en lugar de hablarme de Manolo Escobar, me dijo: Oiga usted, Don Gustavo, ayer vi la obra de Arniches y me gustó más que la de Lope de Vega la semana pasada. (...). Eso sí que era hacer cultura. Colocar cada semana un autor diferente de la mano de un realizador diferente hizo que al cabo de dos años la gente hubiera visto cien obras diferentes y supiera quién era George Bernanos, Tennessee Williams, Miller, Mihura.

Sobre esta etapa final y decaimiento de los dramáticos, César Gil opina que:

Se llega un momento en que se considera que *Estudio 1* no era como hacer una película. Se podía ensayar tres o cuatro semanas, los actores se sabían el texto, eso significa dinero, tiempo, estudios ocupados, etc. Se grababan en unos cinco días y otras veces con más tiempo, si se cuidaba mucho más, en color exige más tiempo que en blanco y negro y otro tratamiento. Se dijo esto no nos interesa, porque cada semana había que cambiar el plató y cambiar todo. Con una serie esto no ocurre. Había un coste también con los actores que se dedicaban al teatro, pedían salarios más altos, que por su intervención en series por ejemplo. Esta fue una de las causas. También *Estudio 1* tenía unas características intelectuales que no exigen otras series. La gente se ha acostumbrado a ver cosas más ligeras, el teatro es hablado, el de la palabra, el que se había adaptado (César Gil, conversación telefónica, 20 de abril 2015).

**PARTE II: REALIZACIÓN Y DIRECCIÓN
AUDIOVISUAL DE PROGRAMAS
DRAMÁTICOS**

4. ESTRATEGIAS DE REALIZACIÓN Y DIRECCIÓN EN LOS PROGRAMAS DE TELEVISIÓN

4.1. Concepto de realización

El término realización alude a la acción de realizar, y por tanto, hace referencia al trabajo de un profesional designado para esa función. Según el Diccionario de la lengua española (DRAE), “realización es la acción y efecto de realizar o realizarse. Esta definición se puede aplicar a la acción y efecto de realizar programas en televisión”.

Según recoge Romero Gualda (1977: 313), realización es la acción y efecto de realizar o realizarse, y comprende la puesta en escena del film siguiendo las indicaciones del guion, la dirección de actores y terminado con el montaje definitivo.

El término realización se utiliza tanto en el medio del cine como en el televisivo, pero es en este medio donde el término aparece con una ocupación específica, entendido como la acción de llevar a cabo un programa en televisión con medios técnicos.

El Diccionario técnico de Akal de Cine (2004) define el término realización como “el acto de realizar cualquier película, incluyendo preproducción, producción y postproducción”. A partir de esta definición, la realización se acota a un proceso que comprende varias fases, una preproducción, una producción propiamente dicha y una postproducción.

Según Barroso (1988: 255), el término realización designa todos los procesos técnico-artísticos que se llevan a cabo desde que surge la idea hasta que el producto audiovisual llega al público y, esto es, el proceso de construcción del discurso audiovisual. Como advierte el mismo autor (1996: 23), si bien el término tiende a normalizarse como

sinónimo de dirección para los ámbitos fílmico y televisivo, hoy en día tiene una cierta orientación hacia el ámbito del vídeo y la televisión.

Para que un realizador, como responsable de la realización de un programa dramático, lleve a cabo su trabajo se requieren dos condiciones. Por un lado, el dominio de las herramientas técnicas que permitirán la elaboración de un programa; y, por otro lado, y el conocimiento del lenguaje del medio televisivo. Para Barroso, estas dos premisas se resumen en un proceso de elaboración audiovisual –realización- doble: un proceso técnico mecánico y un proceso artístico creativo:

La imbricación entre ambos procesos es intensa: toda solución artística ha de pasar a través de las posibilidades técnicas del medio, lo que significa que las peculiaridades de cada medio van a configurar en cierta medida los procesos de creación artística Barroso (1988: 255).

Una obra emitida por televisión pretende transmitir un mensaje. Éste está condicionado por cada uno de los géneros televisivos. El género conlleva una premisa que determina la forma de comunicar, la cual incide en la puesta en escena que se le da a un espacio concreto (Bestard: 2010: 15).

La realización de un programa de televisión implica la actividad artística de un gran número de profesionales. Este conjunto de personas especializadas forman el equipo de realización, al frente del cual se encuentra el realizador, persona sobre la que recae la responsabilidad total y de quien emanan todas las decisiones que se tomen durante la preproducción, producción y postproducción de dicho programa.

Una obra audiovisual se identifica con el resultado de la realización de un programa de televisión. La realización de un dramático en estudio para televisión pasaba de forma necesaria por las fases anteriormente citadas. A continuación se expone el proceso típico de una realización de un programa dramático desde el punto de vista del realizador, indicando las funciones que aquél desempeña en la preproducción, la producción y la postproducción.

De un realizador se espera que produzca una imagen y un sonido con un estilo determinado. Necesita saber cómo mirar un guion e interpretarlo para la audiencia. El estilo es determinante cuando el realizador aporta un toque personal a su producción, manteniendo la creatividad y tomando las decisiones adecuadas para la puesta en escena. Al abordar la preproducción, un realizador tiene en cuenta los siguientes elementos, según Schihl (1997):

- La selección de los actores
- La planificación de la sesión de declamación interpretativa con los actores
- La confección del desglose del guion técnico
- La supervisión y decisión del diseño de la escenografía
- La supervisión y decisión del diseño de accesorios
- El diseño de vestuario, caracterización y maquillaje
- La elaboración del guion técnico y el diseño de los esquemas de emplazamientos de cámaras
- La elaboración del plan de trabajo
- El proyecto de sonido
- La selección de la iluminación más adecuada
- La reunión con el mezclador de imagen
- La supervisión final de decorados, iluminación, accesorios vestuario, maquillaje ya terminados

Estas actividades también coinciden con las planteadas por García Serrano y Herrero (1987:39), es decir, esta fase de preproducción comprende el proceso de preparación y planificación del trabajo previo a la grabación. Sería una fase de organización y estructuración de todos los elementos necesarios para llevar a cabo un trabajo. La serie de decisiones que se deben tomar en esta fase, según Schihl, tienen que ver con las aptitudes del realizador para:

- Ser un artista que pueda convertir un guion en imágenes.
- Trabajar con diferentes departamentos para la puesta en marcha de la producción.
- Tomar decisiones respecto a los aspectos anteriormente enumerados.
- Estudiar detalladamente los diseños de escenografía, vestuario, iluminación y decorados ayuda a plantear el equipo y el movimiento de actores y revelará los problemas a los que se podrá enfrentar el realizador al llevar a cabo la producción.
- Visualizar el trabajo de los actores hará que el realizador se haga una idea de la posición de las cámaras y del movimiento de los actores.

En esta fase inicial, es necesario que exista una buena comunicación entre el realizador, el equipo técnico y los actores que participan en la obra teatral. Requiere del realizador

una sensibilidad artística, práctica e imaginación. El papel de un realizador en esta fase coincide con una planificación, coordinación y elaboración del equipo.

La producción coincide con la fase de grabación del programa en el estudio o en exteriores. Esta fase es de una gran complejidad en la que interviene un número elevado de personas con tareas muy específicas que se complementan unas a otras (García Serrano, Herrero, 1987: 60). Es el realizador la persona encargada de la grabación desde el control de realización.

Las decisiones que un realizador debe abordar en la fase de producción son, según Schihl (1997):

- Reunión con el reparto de actores y el equipo. Se fijan horarios para el personal
- La supervisión de la disposición final de los decorados
- La adjudicación de los emplazamientos de los actores
- Ensayo de movimientos con los actores. Observa cómo evolucionan según las posiciones determinadas previamente
- Ensayo con actores con la declamación de sus textos
- El ajuste de emplazamientos de cámaras, si hay cambio en la posición de los actores
- Ensayo con actores y las cámaras
- Ensayos finales con los actores y orden de inicio de la grabación
- La decisión sobre las tomas válidas. Grabación de planos recurso
- El anuncio de decisiones sobre la producción: grabación de una toma, fin de un bloque, emplazamiento del bloque siguiente

El realizador de televisión tiene que ver también su espacio antes de salir al aire. La planificación, aunque la tenga muy estudiada, tiene que ser resuelta a medida que el programa avanza. La cantidad de planos que puede utilizar a lo largo de una emisión es muy variada, pero la finalidad última es mostrar al espectador su sentido artístico al ser capaz de transformar en imágenes cualquier relato. Una fórmula muy utilizada por los realizadores fue la siguiente:

Dos buenas tomas, debidamente pensadas y calculadas, con destino a producir un efecto deseado, valen muchísimo más que diez realizadas sin ton ni son y solamente con el propósito –falso en tal caso- de dar movimiento a la escena (ROYAN MARUGAN, E. “Técnica. Conocimientos complementarios del realizador de TV: Los planos”, *Teleradio*, 1961, nº 163, p. 18).

Ahora bien, la realización televisiva en directo, según Castellón, no se podía organizar. En televisión las obras eran por orden de obra de teatro, por guion. En cine marcan los decorados. En televisión, los decorados eran teatrales, hasta pasado un tiempo con decorados más cercanos al cine. (A. Castellón, comunicación personal, 14 de abril de 2015).

A la hora de abordar la producción, el realizador cambia de un plano a otro para dar al espectador un nuevo punto de vista. La elección de un plano obedece al mayor interés que el anterior en un determinado momento, o porque conviene ver al actor que antes contemplábamos de espaldas, de frente ahora, y así poder estudiar sus expresiones y reacciones, que en imagen deben coincidir con el diálogo. Además, se atienden en esta fase a otros pormenores de la planificación, pero no menos importantes, y de este modo se cuida que al efectuar un cambio de plano, las posiciones relativas de los personajes, ya asimiladas por el espectador, conserven la misma disposición general del plano anterior, a fin de evitar saltos de eje.

Llamamos proceso de postproducción al proceso final en donde ese material es seleccionado, ordenado y reelaborado hasta dejar el programa en condiciones óptimas para la emisión (García Serrano, Herrero, 1987: 76). Si se requiere postproducción, el realizador asume la responsabilidad de la edición y mezcla de sonido. La postproducción sirve para valorar el sentido de la continuidad y del corte de planos realizado durante la producción. Para Schihl, las tareas principales de un realizador tienen que ver con:

- La supervisión de los preparativos de la postproducción
- La edición del guion técnico
- La realización de la edición previa, la revisión y la edición final

Sobre las bases de las ideas expuestas, si el teatro como arte escénico realizara un trasvase a la televisión de una forma sencilla y plana, tal como se desarrolla ante los espectadores asistentes a una representación desde el patio de butacas, la función del medio televisivo se reduciría a transmitir con nitidez y fidelidad la obra. Pero los espectadores de televisión ven lo que antes han captado las cámaras, y esta visión a través de un medio que no es neutro, no se limita a reproducir unas imágenes, sino que sitúa al espectador ante una distancia distinta, y que lo lleva a aquello que debemos ver, y no a otro aspecto, y crea una serie de problemas a resolver por el director y realizador cuando realizan la adaptación de un texto dramático.

4.2. Estrategias de realización de programas en televisión 1956-1975

4.2.1. La organización de la realización televisiva

La emisión de un programa de televisión tiene un director o máximo responsable, que para la época en que centramos nuestro trabajo, solía ser el Jefe del Departamento de Programas Dramáticos. Es él quien, en última instancia, elegía las obras que se iban a poner en antena.

En la organización de un programa dramático que va a ser emitido por el medio, el adaptador o guionista es la figura inicial de este proceso. Cuando el Jefe del Departamento de Dramáticos elegía una obra, encargaba su adaptación a un profesional del medio. Es necesario tener en cuenta que adaptar significa hacer un guión que no modifique la intención de la obra que se adaptará, pero al mismo tiempo el adaptador debe darle el ritmo e intensidad propia del medio televisivo, que por supuesto es distinto al que se llevaría a cabo si el texto tuviese la finalidad de una representación teatral para un público en directo. Adaptar no es trasladar, sino acoplar una obra en otro medio, en este caso, la televisión, transformando una expresión en otra expresión. Es el punto de partida para un posterior tratamiento de la puesta en escena. En Televisión Española, el guion literario podía estar realizado bien por el propio autor de la obra adaptada a la televisión, por el mismo realizador, por el Departamento de Guiones o era resultado de la colaboración de este Departamento con las otras dos personas.

El guion constituye una de las primeras diferencias entre un realizador y otro. Para Sainz (1994: 185), el guion en televisión es el instrumento clave para una producción eficaz. La preparación de un guion de un programa dramático atraviesa diferentes etapas, según Sainz. Estas se refieren a la idea, argumento, escaleta, tratamiento, guion literario, guion técnico y guion de trabajo. Además, según el planteamiento de Sainz, si la idea del programa no es nueva y procede de una obra teatral, el desarrollo de esta idea que no es original requiere de un proceso de adaptación a su nueva versión televisiva. Por lo tanto, podemos afirmar que cuando un realizador lleva a cabo la adaptación puede realizar una descripción de lo que quiere ver en la pantalla.

Como resultado, la organización de la realización de un programa de televisión de dramáticos comienza con la recepción por parte del realizador del guion literario, del que se extraerá posteriormente el guion técnico, el documento que contiene la información necesaria para que el realizador pueda llevar a cabo el planteamiento

audiovisual planificado. El guion literario y el técnico se emplean en los dramáticos como herramientas de trabajo a disposición de los realizadores con diferentes funciones:

El guion literario constituye el documento que con frecuencia llega a las manos del director y/o realizador como primera herramienta de trabajo para la planificación del rodaje o grabación.

El guion técnico es el resultado del estudio y análisis minucioso del guion literario. En esta fase el realizador puede suprimir, incorporar o modificar pasajes de la acción o diálogos. En él, se ajusta la puesta en escena, incorporando la planificación e indicaciones técnicas precisas: encuadre, posición de cámara, decoración, sonido, play-back, efectos especiales, iluminación, etc. (Sainz, 1994:195-197).

A partir de esta cita, podemos afirmar que en este proceso de adaptación de la obra al medio el responsable de la adaptación podrá suprimir o reducir determinadas escenas para que la representación televisada no dure más del tiempo estimado, que era de unos noventa minutos. Este es el segundo problema al que se enfrentaba un realizador al llevar a cabo una adaptación: condensar la obra o suprimir pocas partes de la obra.

El adaptador puede trabajar sólo o con el realizador, e incluso puede darse el caso de que el adaptador y el realizador sean una misma persona, ejemplos de ello encontramos en las diferentes obras que se realizaron en Televisión Española.

En la siguiente fase, si el adaptador y el realizador de una obra eran diferentes, el adaptador entregaba al realizador el texto, que es quien debía realizar el trasvase a imágenes. Entre las funciones de un realizador estaba la de modificar el texto que le había sido entregado por el adaptador, para la puesta en escena. Una vez recibido el guión, el realizador procedía a su lectura, que permitiría que el realizador diera un sentido a la obra que adaptaría y emitiría:

Durante esta primera fase el realizador estará continuamente preocupado con su programa, pensando en el mismo en todo tiempo y lugar, formando y rechazando esquemas de la manera en que habrá de realizar el mismo y componiendo imágenes mentales de los encuadres y secuencias deseadas. De estas meditaciones podrá surgir la necesidad de documentarse sobre algún punto de la obra, efectuando lecturas, visitando bibliotecas, museos, etc., o de la de buscar localizaciones indispensables para el éxito de la emisión y en las que se hayan de filmar las escenas que posteriormente sirvan de insertos filmados durante la transmisión (Aguilera Gamoneda, De, 1965: 47).

Después de la lectura y los retoques del texto necesarios, el realizador se reunía con el decorador e iluminador para comunicarles su intención para la puesta en escena de la obra. De forma habitual, los decorados en la ficción dramática eran proyectados según

lo que el guion requiriera de acuerdo con la puesta en escena, y por ello debían hacerse de acuerdo con el realizador del espacio.

También en la labor de los decorados, se tenía en cuenta los planes del iluminador de la obra. César Fraile fue durante muchos años el responsable de la iluminación de los programas de teatro. En cuanto a la iluminación, el proyecto tenía en cuenta el estudio previo del guion para conocer el ambiente de luz requerido y cómo el realizador buscaba desarrollar la acción. De forma habitual, se trabajaba con el guion técnico. De este trabajo, resultaba un intercambio de impresiones entre el iluminador y realizador, con la finalidad de que la luz y el decorado no estuvieran separados de la concepción propuesta por el realizador. La iluminación podía llegar en ocasiones a suplir un decorado a la hora de crear un ambiente determinado para una obra dramática. Una vez que se trabajaba su planificación, se corregiría en los ensayos de cámaras para ajustarla al movimiento real de las cámaras y los actores.

A continuación, entraríamos en uno de los problemas más importantes a los que se enfrentaba un realizador. Se trata del reparto de papeles a los actores por parte del realizador. Es el realizador quien tiene una enorme responsabilidad en este aspecto, y siempre lo hace con los actores que considere más adecuados:

Al escoger sus actores, deberá el realizador tener en cuenta una serie de factores extrínsecos y circunstancias totalmente desligados de la adecuación de un actor a un determinado papel y de las virtudes interpretativas del mismo, que deberían ser las principales preocupaciones de todo realizador (Aguilera Gamoneda, De, 1965: 49).

A partir de este momento, comenzaban los ensayos. De modo general, éstos se iniciaban unos veinte días antes de la fecha de grabación. Los actores aprendían su texto y el realizador iba teniendo una idea aproximada de cómo progresaban los actores, al tiempo que preparaba la planificación de la obra:

Los programas dramáticos se suelen ensayar durante un período de unas cuatro semanas aproximadamente, que pueden variar, en más o menos, de acuerdo con la dificultad o sencillez del mismo. La mayor parte de estos ensayos se realizan fuera del estudio, en locales auxiliares, utilizando una planta esquemática de los decorados y el atrezzo. Tan sólo durante los dos últimos días se realizan éstos en el estudio de televisión asignado para realizar el programa (Aguilera Gamoneda, De, 1965: 63).

Ilustración 4. El equipo técnico preparando una grabación de un programa



Fuente: *Teleradio*, n° 429.

Para May (1959: 127), los ensayos solían comenzar en la sala de lectura: el director y los actores, sentados en torno a una mesa, comenzaban a estudiar los personajes y la recitación en lo que respecta a la entonación, la expresión fónica, el ritmo, el tono, el equilibrio de las voces, la fluidez de los diálogos entre parlamento y parlamento.

La planificación constituía otro de los problemas a los que se enfrentaba un realizador. Esta labor consistía en realizar la planificación de las cámaras y el movimiento de los actores en unos decorados montados para la ocasión. Para ello, el realizador disponía de unos decorados y en ellos debían moverse las dos, tres o cuatro cámaras de que disponía para llevar a cabo la realización. La planificación solía prepararse previamente, con el fin de que al mover las cámaras por el estudio, éstas no aparecieran en el cuadro de imagen captado por cada una de las cámaras que intervenían en la realización del programa.

En cuanto a los ensayos con los actores, a medida que éstos progresaban, el realizador comenzaba a planificar sus posiciones y se ensayaban los gestos y movimientos. Al mismo tiempo, se realizaban cambios sobre otros elementos para la puesta en escena como el decorado, el esbozo del movimiento de las cámaras, la captación del sonido y la música o montaje sonoro más adecuado para la producción.

Dos días antes de la grabación, se efectuaba un ensayo general en el plató. La finalidad de los ensayos era familiarizar a los operadores de cámaras, encargados de sonido, regidor de estudio, equipo escénico, etc., con todos los aspectos del programa pensado y trabajado por el realizador, con el objetivo de que el realizador pudiera comprobar que los planos de imagen pensados se correspondían con sus planteamientos de expresividad y composición. Todas estas tareas las supervisadas desde la sala de control.

La grabación se efectuaba en bloques a partir de la aparición del magnetoscopio. De forma general, un bloque coincidía con una escena, o con las entradas o salidas del plató de uno o varios de los personajes. Antes de la grabación de cada bloque, se repasaban de nuevo los movimientos de cámara y se ensayaba el texto que debían recitar los actores. Una técnica que según Barroso (1988:277) limita el montaje posterior al máximo y prácticamente queda basado en el montaje en directo contemporáneo que posibilita la técnica propia de las emisiones en directo.

Las imágenes transmitidas por las diferentes cámaras situadas en el plató llegaban al control de realización, lugar de emplazamiento del realizador, y donde éste podía ir seleccionando la imagen que iba a ser grabada. Cada bloque era visionado por el realizador inmediatamente después de su grabación, para comprobar la calidad de imagen, revisar los errores y comprobar si había tomas que debían repetirse.

Los programas captados se grababan en cintas magnetofónicas a fin de tenerlos preparados para su emisión en el momento propicio. Las cintas utilizadas, según datos de 1966 aportados por la revista *Teleradio*, eran de cinco centímetros de anchura, y marchaban a una velocidad de quince pulgadas por segundo, es decir, un programa de una hora consumía alrededor de mil doscientos metros.

Una vez finalizada la grabación, comenzaba el proceso de montaje y de sonorización. El programa se volcaba a una cinta de vídeo y quedaba a la disposición de la Dirección de Programas para su revisión y posterior puesta en antena. A partir de este momento, el proceso de creación de una obra teatral estaba finalizado.

Un realizador de televisión de dramáticos, según Aguilera Gamoneda, De (1965), disponía de unas cuatro semanas desde el momento en que terminaba un programa y recibía el encargo de realizar otro nuevo hasta el día de la emisión del mismo.

Tan solo en muy contadas ocasiones, y en atención únicamente a casos muy excepcionales (extensión desusada de la obra, carácter extraordinario de la emisión, reparto muy extenso, etc.), se le podrá asignar un tiempo superior a las cuatro semanas (Aguilera Gamoneda, De, 1965: 45).

El realizador utilizaba una serie de técnicas para llevar a cabo un programa. Es lo que podemos denominar el tipo de tratamiento plástico utilizado, que se basaba en el mantenimiento de un ritmo trepidante de la acción. Para este fin, existían unas técnicas, que se relacionaban con una serie de normas relacionadas con la disposición de los elementos de imagen en un encuadre, los elementos de escenografía, y la interpretación de los actores en la escena.

Algo semejante ocurre con los cámaras de televisión, un elemento clave en una emisión de televisión. Todos los deseos del realizador eran atendidos por estos profesionales que llegaron con su trabajo a dominar la técnica de las cámaras. La cámara de televisión transmitía fielmente hasta la pantalla de la televisión todo lo que ocurría ante el ojo de la lente.

El operador es importantísimo en el estudio, aunque siempre, bajo la dirección del realizador, porque nunca podrá adelantar qué es lo que van a hacer las otras cámaras, los otros operadores que ayudan a su propia cámara, a él mismo, a desarrollar en la forma más oportuna la misión que le ha sido confiada (ROYAN MARUGAN, E. “Técnica. El operador, clave en una emisión de TV”, *Teleradio*, 1961, nº 161, pp. 10-11).

Gracias al trabajo de los operadores, el realizador podía contarnos una historia con todos sus detalles. De esta forma se relataba el trabajo de un operador de cámara en el año 1961:

Siempre atento. El operador recibe instrucciones por sus auriculares, pero se da cuenta, imaginativamente o en el monitor del estudio, cuál va siendo el resultado de la emisión. El cambio de objetivos, 2, 50, 75 o 100 milímetros, y el plano puesto a punto, son operaciones fulminantemente ejecutadas (ROYAN MARUGAN, E. “Técnica. El operador, clave en una emisión de TV”, *Teleradio*, 1961, nº 161, pp. 10-11).

En la realización de un espacio de televisión, las cámaras iban variando sus puntos de vista. En esos momentos iniciales de la televisión, el operador podía hacer dos clases de tomas. Las tomas de imagen en las que la cámara no se movía, y aquellas en las que el operador realizaba el movimiento adecuado. La cámara podía conseguir ángulos de 120 grados y tomar o hacer panorámicas de 360 grados (Ibíd).

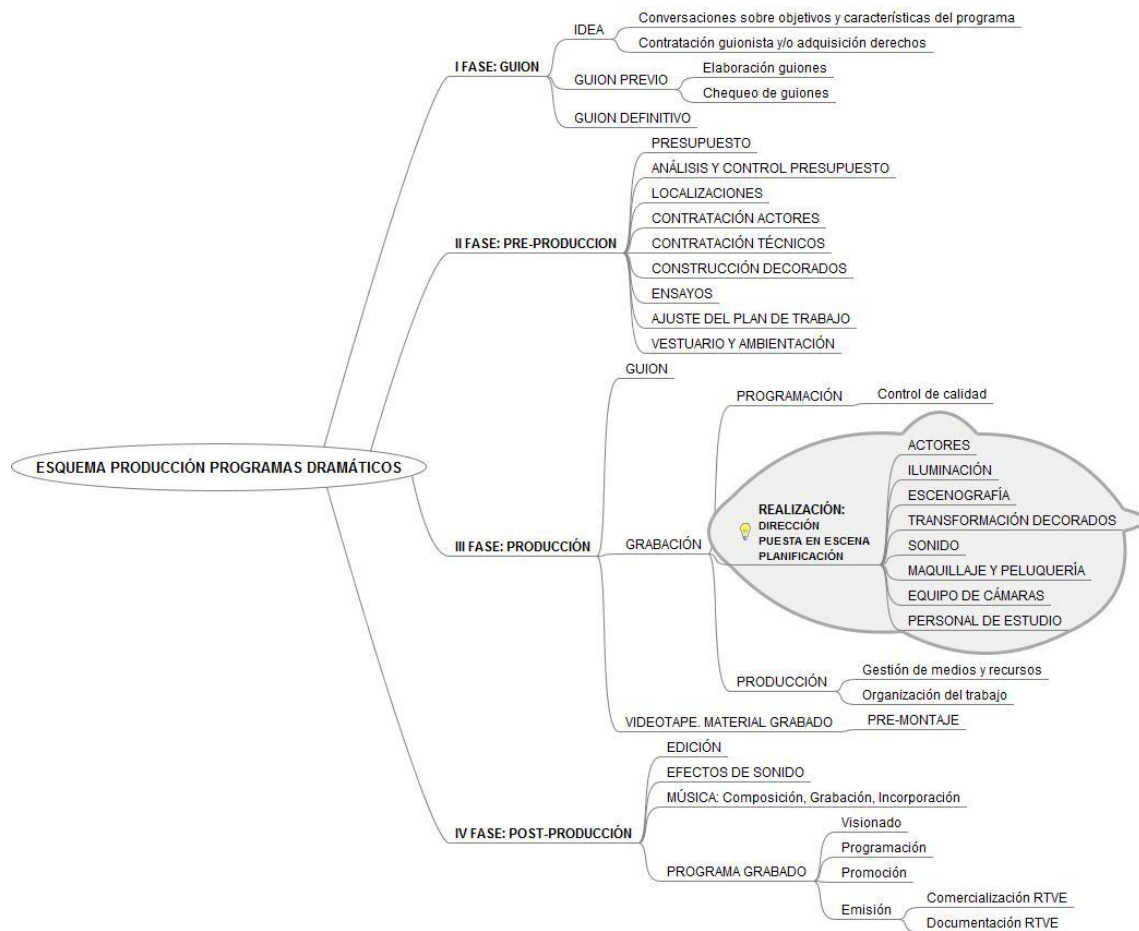
Los movimientos posibles de una cámara eran hacia adelante, hacia atrás, picados, contrapicados, panorámicas, cambio de objetivos, pero siempre buscando el mayor interés y composición. Estos movimientos eran ordenados por el realizador y se convirtieron en el medio de expresión con el que trabajaba para darnos su versión de lo que ante las cámaras sucedía. Además, le permitían destacar una determinada acción, aislarla, moverla desde determinado ángulo o posición, agrandándola o empequeñeciéndola. Cebrián Herreros (1978:80), siguiendo a Marcelo Martín, señala que es la cámara, a diferencia de la visión humana, la que introduce en la pantalla unos fragmentos de la realidad y simultáneamente elimina otros.

Los espectadores que visionaban el programa realizado sólo podían ver lo que el realizador hubiera decidido mostrarles. Es el realizador la persona que decidía qué parte debía ser mostrada al público. Y al mismo tiempo, el espectador debía olvidar que existían las cámaras:

El pensamiento del director se ha de basar en seleccionar precisamente la porción más interesante de la escena para sus propósitos y según su criterio, con la intención de satisfacer al público, eligiendo exactamente eso que él supone que les gustará ver (Millerson, 1995: 57-84).

Las etapas que conforman una producción de programas dramáticos aparece recogida por Herrero y García Serrano en su libro *Los procesos de producción de series argumentales* y se puede sintetizar en el siguiente gráfico que refleja el esquema derivado de sus planteamientos:

Figura 4. Esquema de producción de programas dramáticos en vídeo



Fuente: HERRERO, R. SERRANO, F. (1987).

A modo de resumen, incluimos el proceso de realización de una obra teatral en Televisión Española narrado por Castellón:

La dirección de actores traté de aprenderla con humildad y sobre todo viendo teatro. No solo empecé a dirigir autores sino también ir al teatro con asuididad... El teatro es la fuente y disciplina para aprender dirección de actores. Los realizadores realizaban la selección de actores. Dependía de dos épocas. Una en la que no se podía pagar lo que pedían los actores importantes y otra en que sí se podía pagar. Esta época la marca Gustavo Pérez Puig cuando fue director de programas. Fue una de sus generosidades más importantes de TVE: él trataba de buscar el dinero que hacía falta. Fernando Fernández González no hubiese venido nunca. José Luis López Vázquez tampoco.

Eran unos 15 días de ensayos, en Pizarro 5, era un salón de baile el espacio destinado al ensayo. Cada realizador cogía una sala para los ensayos... Había cuatro o cinco salas en Pizarro 5. En la puesta en

escena, no he tenido en cuenta el actor, sino la técnica, por mi herencia cinematográfica. Los procedentes del teatro tenían otros principios.

En cuatro días de grabación, se empezaba a las 8, las 10 y la jornada se prolongaba hasta las 8-9. Luego pasaba a edición, en cine corresponde a la fase de montaje.

La edición con cinta de dos pulgadas era muy delicada, luego con la de media pulgada era totalmente diferente. En exteriores, yo aproveché los exteriores para hacer Novela, se prestaba más que el teatro. Marca mucho el estilo el poder hacer exteriores, permite enriquecer mucho más la obra. Una vez editada la obra, se añadían recursos sonoros, música. También hubo un departamento de musicales, se estudiaba con el realizador el tipo de música, en eso se acercaba más al cine que al teatro (A. Castellón, comunicación personal, 14 de abril de 2015).

El conjunto de todos estos problemas a los que hemos ido haciendo referencia constituyen en conjunto los hándicaps a los que se enfrentaba un realizador al llevar una obra teatral a televisión. El realizador debía mantener el ritmo de la acción y además elaborar las obras con procedimientos televisivos, porque, en definitiva, el estilo de realización utilizado debía estar al servicio del texto.

4.2.2. Evolución de las técnicas de realización

Las técnicas de realización reclaman una doble perspectiva, según Barroso (1996):

- Por un lado, son intervenciones relacionadas con las posibilidades y la complejidad por la tecnología disponible para llevar a cabo la realización de un programa.
- De otra parte, el uso de técnicas vinculadas a las artes representativas, por las cuales los objetos se representan en la imagen según la voluntad del autor, un director-realizador.

De este modo, la construcción del discurso en la televisión será resultado de la naturaleza narrativa del discurso y de la propia tecnología disponible para la articulación del discurso.

Para Alfredo Castellón Castellón, la realización divergía de unos realizadores a otros en función de los días asignados para la obra:

La velocidad imponía el ritmo. Era “tres y acción” según el regidor, y se reanudaba donde se había perdido. Cuantos más días tienes, el estilo se va perfeccionando. Vergel y Luca de Tena se pasaban dos o tres días. No tenían la obra y había que tenerla. A ellos les volvían a dar otro teatro, a los demás no nos lo daban si pasaba. (A. Castellón, comunicación personal, 14 de abril de 2015).

Y los métodos de realización también difieren considerablemente en la fase de producción, dependiendo de si es una producción multicámara en directo desde el estudio o la sala de control de una unidad móvil, o una producción monocámara en el estudio o en exteriores. La principal diferencia es cómo se aborda un guion, la dirección de los ensayos y cómo se realiza el programa durante la producción. Los programas dramáticos utilizan un medio de producción de realización multicámara:

En el caldeado control de recepción se disparan las últimas órdenes. Durante cuarenta interminables segundos la imagen que ostenta el monitor de salida ha permanecido invariable: el rótulo de pausa con las iniciales de TVE. Se siente la impaciencia de los espectadores, que parece llegar en dosis masivas por el camino de vuelta de las ondas. Todos hablan, rugen y dan órdenes al mismo tiempo.

El secretario de Emisiones pronuncia implacable: “Cuarenta segundos de mota negra”²⁷. El jefe de Vídeo se abalanza de pronto sobre uno de los controles de imagen y grita: Dios mío! ¡El nivel de negro!. El mezclador pregunta: ¿Entramos por fundido o por corte seco? Y se dicen muchas cosas más, todas incompresibles para alguien que no sabe de esto.

A través del doble cristal que separa el control del Estudio, se distingue al Regidor que abre los brazos y los levanta ¡Todo listo!.

El realizador, que ha perdido tres kilos en los últimos minutos, comienza a lanzar un fuego graneado de órdenes, dirigidas a los más variados destinatarios: ¡Entra sintonía! ¡Dolly arriba! ¡Preparado magnetofón! ¡Cambia! ¡Dentro, play back! (*Telediarario*, “En el aire...”, 1958, nº 17).

De este modo, solían comenzar los programas de televisión, cuando el realizador pronunciaba las palabras rituales que marcaban el inicio de un programa. La aparición del medio televisivo propició no solo la posibilidad de que los espectadores viesen obras teatrales, sino que aportó el procedimiento técnico que definió al propio medio, la posibilidad de que se transmitiera en directo desde puntos de vista simultáneos, gracias a la realización multicámara. La utilización de un número variable de cámaras permite ofrecer al espectador mayor información visual de lo que está sucediendo en escena desde puntos de vista diferentes.

En los inicios del medio, se emitían la mayoría de los programas en directo. Se contaba únicamente con dos cámaras, con una planificación limitada al plano general y al primer plano. Los recursos técnicos aún eran escasos. Según testimonio de Juan Guerrero Zamora, uno de los realizadores, directores y guionistas de dramáticos más importantes de Televisión Española:

²⁷ “Mota Negra” en el argot de televisión se denominaba a un rótulo que se mantiene demasiado tiempo.

La emisión en directo suponía para los actores, el aprendizaje íntegro de sus respectivos papeles y el modo de encarnación de sus personajes; para el director, llevar trazado el movimiento escénico según los encuadres previstos, armonizando su conjunto interpretativo y dispuestos todos los factores subsidiarios; para el realizador, un agudo estado de alerta para los reflejos nerviosos que necesitaría según la conmutación de planos (Guerrero Zamora, 1996: 33).

Todos los programas se producían en el plató de Televisión Española y en directo, lo cual obligaba en muchas ocasiones a accidentadas transmisiones resueltas a base del ingenio de los realizadores que trabajaban en el medio. Baget (1965) recoge la descripción de Domingo Almendros, un realizador que se incorporó a Televisión Española en enero de 1957:

Uno se embarcaba en la estrecha nave del Paseo de La Habana con el más escaso bagaje que imaginarse pueda, eran años en los que se inventaba la batalla del Ebro, en directo, sin soldados, sin batalla, sin Ebro... y con mucha imaginación (Baget, 1965: 97).

Para los realizadores, fueron años de continua lucha, así como también para los actores que con ellos colaboraron, para sacar adelante los programas dramáticos que se realizaban en las rudimentarias instalaciones del Paseo de la Habana:

No es fácil imaginar las filigranas que ello suponía; desde el arreglo del libreto para suprimir o combinar decorados, hasta las pausas que tenía que hacer una actriz en su recitado viendo que al galán aún no habían acabado de cambiarle el traje. En un *Otelo* realizado por Juan Guerrero Zamora, la actriz Margarita Lozano quedó en muy mala postura después de haber sido estrangulada por el celoso moro, y como no podía moverse, por estar “oficialmente muerta”, estuvo a punto de morir de veras; al terminar la representación presentaba alarmantes síntomas de asfixia. Fue más fiel a su papel que el propio Shakespeare (Vila San Juan, 1981: 42-43).

El teatro en televisión realizado desde los orígenes se basaba en adaptaciones de textos dramáticos. Su estructura narrativa estaba vinculada a la estructura teatral, en actos, pero condicionado por las limitaciones del medio. Cada obra era única y de compleja producción por su larga duración, en torno a los noventa minutos. De este modo lo relata Barroso (1996, 119):

La planificación de la realización se efectuaba a partir de la intervención de tres cámaras, una de ellas montada en una pequeña grúa o en una dolly (en el caso de TVE, hasta el paso a los estudios Chamartín, primero y de Prado del Rey, más tarde), sólo se podía contar con dos cámaras en el estudio y la realización (el montaje) se efectuaba en directo sin posibilidad alguna de interrumpir la grabación durante el bloque, lo que obligaba a una estructura narrativa del guion basada en el desarrollo de escenas (unidad de espacio y tiempo) de larga duración, lo que permitía que en un

mismo escenario ocurrieran muchas cosas, una tras otra, entrando y saliendo personajes como en una escena teatral.

La técnica de realización en estos momentos era una puesta en escena teatral. La disposición teatral consiste, desde la Grecia clásica, en una acción con un desarrollo planificado que sucede ante el público que está situado frente a un escenario (Castillo, 2009: 272).

Esto significa que a la hora de abordar la realización de los programas, las cámaras se ubicaban frente al escenario para captar la acción y movimiento de los actores, evitando que se produjeran saltos de eje. Las tomas se grababan desde un lado del eje de acción.

El realizador Gustavo Pérez Puig también señalaba que las dificultades mecánicas de la puesta en escena, la serie agotadora de ensayos, cuarenta horas aproximadamente en una semana, que era preciso realizar, con la partitura en la mano, para que la sincronización de las voces fuera al menos correcta, absorbían los esfuerzos.

Como ejemplo de esta realización en directo, tomamos la obra *Doce Hombres sin Piedad*, bajo la dirección y realización de Juan Guerrero Zamora. Esta obra fue puesta en escena por primera vez en el año 1959 y tras el éxito conseguido, Guerrero Zamora volvió a realizar la obra en enero de 1961. Según la revista *Teleradio*, la emisión de esta obra el lunes 30 de enero, volvió a triunfar, como ya lo hiciera con la versión de 1959:

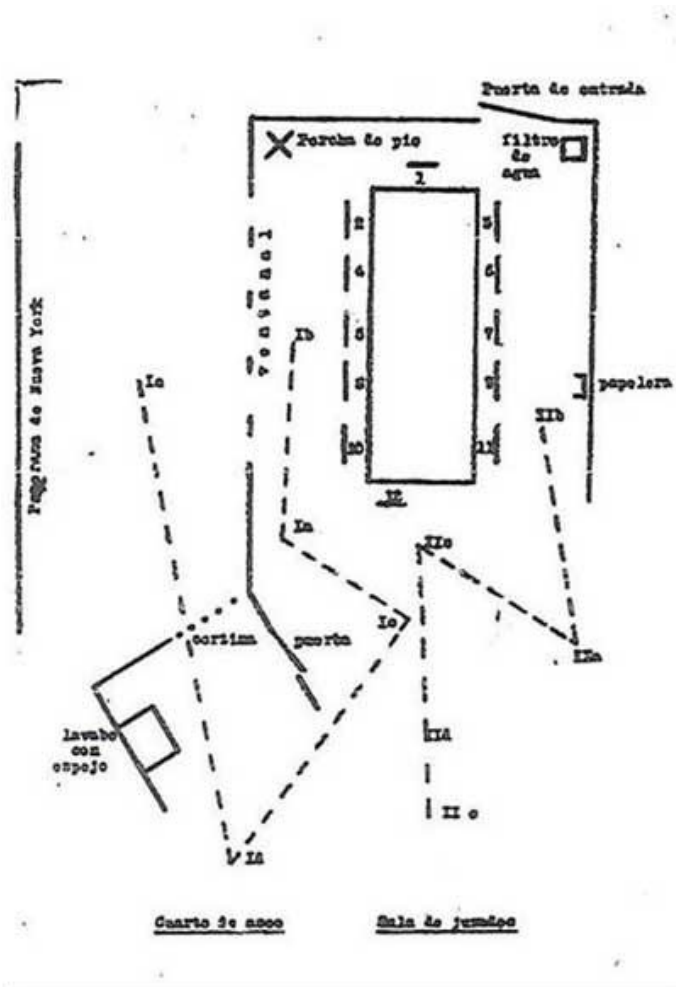
El montaje de esta obra en *Gran Teatro* ha supuesto un verdadero triunfo, tanto por la precisión y acierto de su realización, en todo momento justa y dotada de un formidable ritmo, como por su impecable interpretación, a cargo de José Bodalo, Jesús Puente, José Calvo y el resto del reparto, integrado por actores de gran popularidad entre los espectadores de TVE. Los decorados, de Bernardo Ballester, sirvieron con gran categoría artística a las necesidades de este montaje, del que Televisión Española puede sentirse orgullosa (*Teleradio*, “Tertulia teatral. Una realización: *Doce Hombres sin piedad*”, 1961, nº 164, p. 25).

Guerrero Zamora mostraba en la revista *Teleradio*, con motivo de un reportaje dedicado a la producción de esta obra teatral, más tranquilidad al enfrentarse a esta realización, puesto que se trataba de una obra que anteriormente ya había puesto en escena: “Creo que esta producción de Reginald Rose es una obra maestra en televisión, como se ha demostrado cumplidamente en un gran número de emisoras de televisión, entre ellas la nuestra, sino también en sus representaciones cinematográficas y teatrales (MARTIN GONZÁLEZ, R. “Vuelve, a petición *Doce hombres sin piedad*, en TVE, el 30 de enero”, *Teleradio*, 1961, nº 162, pp. 10-11).

La realización de la obra contó con los medios técnicos disponibles en aquella época en Televisión Española, dos cámaras, que debían cubrir un gran número de planos distintos para imprimir a la obra su debido ritmo cinematográfico, y con desplazamientos de cámara incesantes para ofrecer al espectador todos los detalles del desarrollo de la obra. “Uno de los principales problemas de montaje son los desplazamientos de cámara y la varia y urgente planificación requerida, relataba Guerrero Zamora (MARTIN GONZÁLEZ, R. “Vuelve, a petición *Doce hombres sin piedad*, en TVE, el 30 de enero”, *Teleradio*, 1961, nº 162, pp. 10-11).

A continuación se muestra el gráfico de cámaras y su movimiento para la realización, tal como aparece en la revista *Teleradio*. El realizador contó con dos cámaras para llevar a cabo su trabajo:

Ilustración 5. Planta de cámaras y movimientos para la realización de *Doce Hombres sin piedad*



Fuente: *Teleradio*, 1961, nº 162, p.10

A partir de esta planta, apreciamos la línea de puntos I (en sus posiciones a, b, c, d, e) y la línea II (en sus posiciones a, b, c, d, e), que marcan los desplazamientos de cámaras y los encuadres. A continuación destacamos algunos posibles movimientos de cámaras y encuadres posibles con los que el realizador podía trabajar y que aparecen recogidos también en la revista *Teleradio*:

La cámara 2 (línea II) es la que operaba en movimiento e iba dotada de una grúa, que le permitía desplazarse y rectificar encuadres, en tanto que la cámara 1 es la que visualizamos en la línea I), e instalada sobre un trípode, y que tendría que desplazarse cuando su imagen no se seleccionaba para ser vista por los espectadores, siendo esta imagen válida solamente cuando la cámara estaba instalada en las posiciones que se indican (a, b, c, d, e).

El realizador, con las posiciones IIa, IIb y IIc, podía construir encuadres diversos de la sala de jurados. También sucede lo mismo con las posiciones Ia, Ib, Ic. Las posiciones IId y IIe se destinaban a encuadrar el cuarto de aseo, y la primera de ellas especialmente a encuadrar el espejo, a través del cual se veía la puerta de acceso a dicho cuarto y cuando ésta se encontrase abierta, parte de la sala de jurados.

La posición Id contaba igualmente con los encuadres del cuarto de aseo. Desde esta posición, la cámara se podía trasladar a la posición Ie para encuadrar a través del ventanal, logrando así mayor riqueza de planos. Los riesgos de estos desplazamientos eran diversos: cuando la cámara 1 se encontraba en su posición Ib, existía el peligro de ser tomada en la imagen de la cámara 2, pues aquella se encontraba dentro del decorado. Otro tanto sucedía con la posición IIb de la cámara 2. Además, entre plano y plano, si se deseaba que la acción no escapara a la imagen que veían los espectadores, sólo dispondría el realizador de segundos para desplazar una u otra de las cámaras.

En el reparto de la puesta en escena de *Doce Hombres sin Piedad* participaron Ramiro Benito, Fernando Anguita, José Bodalo, Angel Menéndez, Alfonso Gallardo, Manuel Torremocha, Joaquín Escolá, Jesús Puente, Antonio Moreno, José Calvo, Mario Moreno, Ignacio de Paúl y el guardia, Juan Renilla. Los decorados corrieron a cargo de Bernardo Ballester, y como ayudante de dirección actuó Federico Ruiz. La iluminación fue obra de César Fraile.

El realizador Guerrero Zamora señalaba tres dificultades para poner en escena esta obra. La primera de ellas hacía referencia al ritmo:

Al ser una obra dialéctica, sin argumento propiamente dicho, el ritmo es fundamental para que el espectador quede interesado por las cuestiones que el autor suscita, y que se reducen a una: cómo en el ministerio de la Justicia el hombre imperfecto por condición, puede dejarse mover por impulsos particulares, egoístas, vanos, turbiamente subconscientes, airados o de incompreensión, y el transcurso del debate dialéctico (MARTIN GONZÁLEZ, R. “Vuelve, a petición *Doce hombres sin piedad*, en TVE, el 30 de enero”, *Teleradio*, 1961, nº 162, pp. 10-11).

La segunda dificultad a la que se enfrentó el realizador para el montaje de la obra de Reginald Rose fue la diferenciación de personajes que forman parte del Jurado según la psicología de cada cual. Y la tercera dificultad de la realización de la obra fue una combinación de desplazamientos de las dos cámaras utilizadas y la urgente y variada planificación para llevarse a cabo.

Los avances tecnológicos y la disposición de nuevos estudios para llevar a cabo la producción de obras dramáticas permitieron también que las técnicas de realización evolucionaran al contar con más medios técnicos. La llegada del magnetoscopio fue de momento sólo una goma con que borrar errores dándonos la posibilidad de subsanarlos (Guerrero Zamora, 1996: 33). La producción de dramáticos no varió en su concepto, seguían siendo escenas iluminadas, decorados, ambientación, personajes, escenografía, etc., que se captaban con cámaras y micrófonos, y cuyas señales se mezclaban para posteriormente montar el programa:

Careciendo de técnicos en corte y no digamos en edición, si habíamos de repetir, nos veíamos obligados a hacerlo desde el inmediatamente anterior fundido en negro – la tijera sólo en oscuridad se movía con destreza- y continuar, sin parada posible y como forzados, hasta el siguiente. De manera que todo fue como seguir en directo, con la sola piadosa tregua de cada fundido (Guerrero Zamora, 1996: 33).

Y añade García Serrano (1996:75) para referirse a estos momentos que:

El magnetoscopio es todavía un recurso utilizado sólo para unir grandes bloques y no un recurso de montaje propiamente dicho, pero los programas tienen ya una notable concepción escenográfica, permiten el uso de varios decorados, las grabaciones se realizan con tres cámaras, los ensayos son algo habitual y, lo más importante, se empieza a generar un mecanismo de producción que sirve de taller a realizadores, adaptadores, escenógrafos y actores.

La gran innovación llegaría en el año 1965 con la combinación del magnetoscopio y los primeros sistemas de edición que permitieron el montaje y una aproximación a las posibilidades del lenguaje cinematográfico: “Desde finales de los sesenta los

magnetoscopios de dos pulgadas han evolucionado mucho y se va haciendo posible la edición electrónica” (García Serrano, 1996: 79).

Igualmente Barroso (1996: 232) señala que hasta los años ochenta, en que el formato de una pulgada (1´´) ofrece posibilidades de edición separada de imagen y sonido, continúa vigente el estilo de realización en directo, pero el magnetoscopio y la grabación por bloques da lugar a una primera orientación de la realización de la televisión hacia el cine.

Sobre cómo afectó la tecnología y sus avances a la realización de programas en Televisión Española, Castellón opinaba en la entrevista personal que:

La televisión es muy limitada. En la época del directo está esposada tu mente y creatividad, está dependiente del directo. El fin del directo supone el principio de la creatividad de un realizador. Anteriormente todo dependía de tus reflejos, cuantos más reflejos mejor. Las fases del magnetoscopio son dos, una primera fase relacionada con cinta magneto y una segunda con la posibilidad de poder cortar. Las cintas eran de dos pulgadas, eso obligaba a hacer las cosas con sentido común, había desincronización entre imagen y sonido. El contar con el Paseo de la Habana. Sólo había un estudio. Posteriormente, se alquilaron los estudios Sevilla Films. (A. Castellón, comunicación personal, 14 de abril de 2015).

En los años setenta, una comisión de expertos en programas dramáticos en televisión se reunió en Londres para intercambiar ideas y experiencias y asistir a la proyección y estudio de diversos programas de dramáticos. La reunión fue organizada por la BBC inglesa y se presentaron programas de la propia BBC, de la RAI Italiana, una cadena alemana, la ITV, cadena independiente de la televisión británica, Bélgica, Francia, Suecia y Holanda. Por parte de Televisión Española asistieron Juan José Alonso, jefe de programas dramáticos, y el realizador Alfredo Castellón. A este respecto, Castellón señalaba que:

Los programas tenían agilidad de realización y montaje en la grabación, por medio de la incorporación de una cámara portátil tipo Ampex, que manda su señal directamente a una pequeña grabadora de vídeo que trabaja sobre cinta estrecha. Es un conjunto de cámara y magnetoscopio, de fabulosa aplicación para programas informativos, pero que presta a la realización de programas dramáticos, una agilidad de planificación imposible de conseguir con las cámaras tradicionales (L.T. M. “Expertos sobre programas dramáticos de televisión”, Teleradio, 1970, nº 647, p. 25).

En definitiva, la realización multicámara implica la coordinación de muchas técnicas y acciones del actor y ésta es la técnica adoptada al principio para los programas teatrales, caracterizados por su producción en el estudio y con técnicas multicámara. Una forma

de trabajar con múltiples cámaras que se mantiene actualmente para los programas de ficción, donde sólo ha evolucionado la tecnología disponible y las prestaciones de los equipos utilizados:

La dirección de múltiples cámaras significa la dirección y coordinación simultánea de diversos elementos de la producción desde una sala de control de televisión en el estudio o desde una unidad móvil para transmisión remota (Zettl, 1996).

Desde los comienzos del medio a la actualidad, siempre este modo de realización contó con un plató o estudio, un control de realización y cámaras, un control de sonido, todo bajo la supervisión del realizador.

4.2.3. Medios técnicos para la realización de programas dramáticos

Todos los elementos técnicos y artísticos que intervenían en la realización de un programa de televisión debían estar al servicio del realizador, que era el responsable de la línea dramática de una obra teatral.

En las tareas de la realización de un programa de televisión, el realizador debía estar asistido por el equipo técnico, que junto al artístico, llevaba a cabo el programa acordado.

Las piezas fundamentales de este equipo son, entre otras, el encargado de las actividades técnicas del programa²⁸, los operadores de las cámaras de televisión, el operador de sonido, el iluminador del programa y el mezclador de vídeo (Aguilera Gamoneda, De, 1965: 130)²⁹.

En este momento, nos corresponde un repaso a los medios técnicos que hacían posible la realización de un programa dramático. La mayor parte de las producciones se hacían en los estudios, que son los espacios físicos dentro de una emisora de televisión destinados a la grabación de las imágenes y el sonido.

Hoy en día, los medios disponibles han evolucionado de una manera vertiginosa hacia una imagen digital y virtual, pero los realizadores disponían en la época estudiada para su trabajo de equipos técnicos de producción. Estos hacían referencia a:

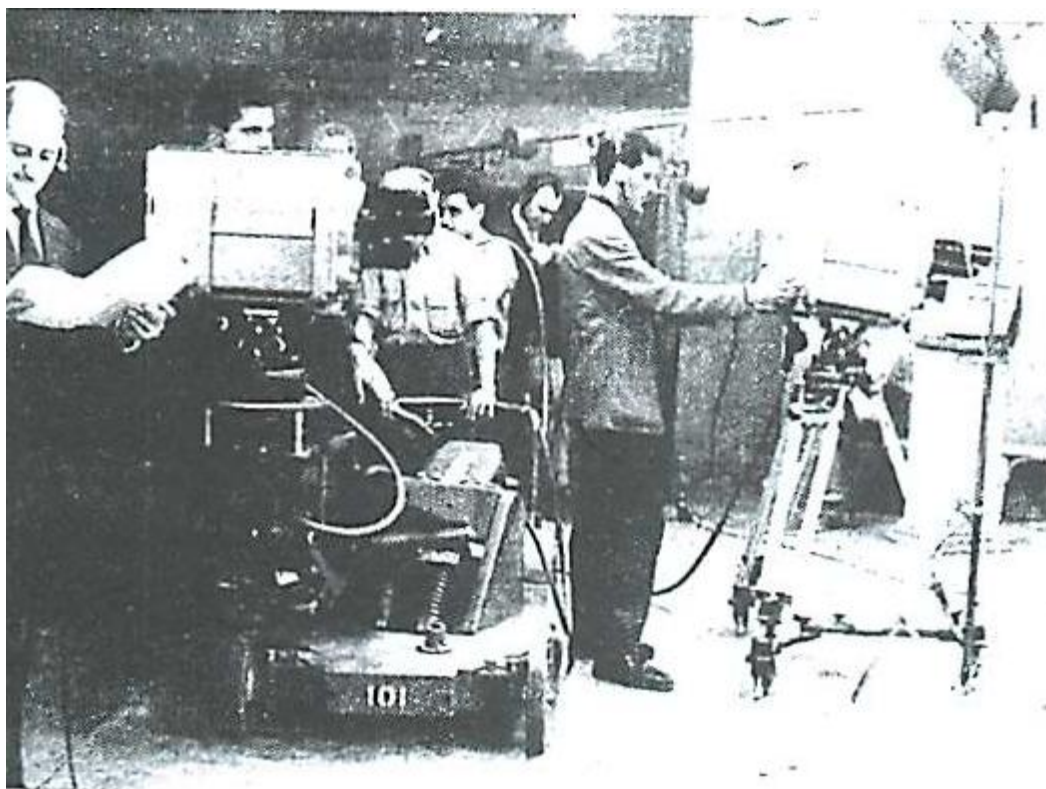
²⁸ Según Aguilera Gamoneda, De (1965), representa a los Servicios Técnicos, y es el responsable de la mayoría de los aspectos técnicos que entran en la realización de un programa de televisión. Garantiza que todos los medios técnicos están a disposición del realizador para llevar a cabo el programa.

²⁹ También conocido como mezclador de imagen. Técnico que siguiendo las directrices del realizador, cambia o funde las imágenes de las distintas cámaras o abre o cierra en negro (Aguilera Gamoneda, De, 1965: 130).

- La grabación de imagen: mediante cámaras, objetivos, y unas técnicas de iluminación, etc.
- La captación del sonido: con la tecnología disponible de micrófonos, de altavoces, de magnetófonos para la captación de sonido, de mesas de mezclas, etc.

En el estudio, también llamado actualmente *plató*, se instalaban los decorados, se desarrollaba la acción de la producción y se captaban la imagen y el sonido. Este espacio contaba con los elementos necesarios para la captación, las cámaras, los micrófonos, los equipos de iluminación, los decorados, etc.

Ilustración 6. Los operadores con sus respectivas cámaras, bases del engranaje de la televisión



Fuente: *Teleradio*, 1961, nº 161, p. 10.

La iluminación permitía hacer visible la acción y crear un ambiente determinado a la obra que se estaba representando. Los proyectores se situaban suspendidos en lo alto, para no entorpecer a los actores y los operadores de cámara. Se buscaba evitar contrastes de iluminación. Las cámaras en blanco y negro utilizadas inicialmente eran de gran sensibilidad, con lo que les bastaba con poca iluminación. La iluminación de

televisión se basaba en los mismos principios que la iluminación de teatro y debía jugar un papel al servicio del clima dramático de las obras.

Los medios con los que contaban los estudios eran los siguientes: un emparrillado o peine, punto de sustento de los carriles, donde se apoyaban y movían los telescopos; dos pasarelas laterales y un carril central, en el Estudio 1, que servían para situar los telescopos con sus elementos de iluminación. Los proyectores eran de diferentes tipos, y sus tamaños y capacidad de iluminación variaban entre los doscientos watios y los cinco kilowatios.

Las posibles fuentes de luz, según indica la revista *Teleradio*, eran lámparas de incandescencia, direccionales, la luz de gas incandescente, la luz de arco empleada en exteriores y que tendía a eliminarse, y los tubos fluorescentes, muy útiles cuando se empleaban cámaras ortocromáticas y de gran eficacia como fuentes de luz difusa (Melgar, Luis-T. “De la ambientación al rostro humano”, *Teleradio*, 1965, n° 402, p. 16).

El equipo de iluminación de Prado del Rey estaba compuesto por un jefe de iluminación, César Fraile, un adjunto, tres primeros iluminadores, cuatro capataces y treinta y dos oficiales-iluminadores, según datos disponibles de 1965.

El tamaño del estudio determinaba la complejidad del programa que era posible realizar. Cuanto mayor era el tamaño, mayor era la posibilidad de crear más ambientes para el desarrollo de los programas. Los platós más grandes estaban dotados con más cámaras y tenían más de 2.000 metros y los más pequeños, con una superficie de 50 metros, disponían de dos cámaras.

Eran los primeros tiempos heroicos del Paseo de la Habana, con un estudio de quince metros cuadrados, dos cámaras de tipo iconoscopio en cuyo visor se veían las imágenes invertidas, una rudimentaria mesa de sonido y una emisora de doscientos watios (Vila San Juan, 1981: 40).

Posteriormente, se adquirió una nueva emisora, un telecine y tres cadenas de cámaras de tipo orticón:

De todos modos, aquellos tiempos en TVE fueron tiempos felices porque en el terreno profesional estaban presididos por algo que no ha figurado jamás en ningún presupuesto: la ilusión. Allí todo el mundo estaba dispuesto a hacer lo que fuera, desde aguantar un cable de una cámara hasta cambiar un rótulo de un atril. Y en este ambiente empezaron a nacer todos los programas (Vila San Juan, 1981: 42).

Estos espacios habitualmente estaban acondicionados y aislados del ruido exterior, y las paredes estaban insonorizadas. El acceso se hacía por puertas que permitían bloquear la entrada al mismo. Los techos también eran de gran altura para permitir la colocación del sistema de iluminación utilizado para los programas. Por otra parte, se dispone también de un sistema de ventilación, debido a las altas temperaturas que generan los aparatos de iluminación. Solarino describe estas características del siguiente modo:

Las paredes, realizadas también con características de robustez, deben ser aislantes acústicamente, tanto para absorber perturbaciones externas como para no producir, o por lo menos camuflar, los sonidos reflejos internos que condicionan, la claridad de los originales. Las puertas de acceso, en particular, a ser posible dobles con cámara de aire intermedia, presentan protecciones en paño o fieltro para eliminar fisuras directas con el exterior. El suelo y las paredes tienen marcadas unas hendiduras o líneas de referencia para facilitar la colocación de los escenarios, los objetos de decoración y la situación de las cámaras. (...). Por último, además de las evidentes características de robustez, debe presentar también aislamiento acústico (Solarino, 2000: 308-309).

En los estudios para grabación sonora se realizaban las grabaciones de músicas necesarias. La acústica estaba cuidada al máximo. Estaban perfectamente insonorizados. Además de los micrófonos, existían cableados para las diferentes líneas de audio.

Próximo al estudio se encontraban los controles que permitían el proceso de producción de los programas televisivos. Eran los espacios donde se efectuaba el tratamiento de las imágenes y el sonido, tanto si la finalidad era la emisión en directo como la grabación para una posterior emisión. Estas áreas estaban constituidas por el control de realización, el control de sonido y el control de imagen.

El control de realización era el espacio donde se dirigían todas las actividades técnicas de la producción televisiva. Se ubicaban allí todos los equipos técnicos de imagen y sonido que harían posible la realización. Desde esta área se dirigía al personal técnico y artístico y se conmutaban las diferentes cámaras disponibles. Constituía el lugar de trabajo del realizador y sus ayudantes. Los medios disponibles en un control de realización eran:

- Monitores de imagen, que mostraban las imágenes de las distintas cámaras. El realizador seleccionaba la imagen a partir de los monitores. Solía haber dos monitores, un previo, con las imágenes que eran analizadas antes de ser seleccionadas, y un programa, que representaba lo que estaba siendo emitido en directo o grabado. Muestran información al resto del equipo implicado en la producción, como el

mezclador de imagen, el director, etc., pues en todo momento visualizan la señal preseleccionada para ser seleccionada a continuación. Para Sáinz (1994: 126), los monitores disponen de una salida master de programa, un previo con los efectos que se preparan para dar salida, cámaras con los planos captados por cada cámara, líneas de retorno de vídeo, tituladora, magnetoscopios y otros como apuntador o titulador.

- Mezclador de vídeo. Se trataba de un instrumento que permitía la introducción de las distintas señales que llegaban. El encargado de su manejo era el ayudante de realización o un mezclador de vídeo. La responsabilidad del realizador era la selección de la fuente de vídeo que iba a emisión. Inicialmente los mezcladores permitían el fundido. Las funciones de un mezclador son: cortar o conmutar, fundir, desvanecer dos fuentes cualesquiera, añadir y sustraer a partir de fuentes de vídeo superpuestas y conmutar combinaciones de varias fuentes de vídeo (Sainz, 1994: 128).

- Magnetoscopios. Los dispositivos que permitían la grabación y reproducción de las imágenes y el sonido.

- Un sistema de intercomunicación, para el diálogo continuado entre el equipo técnico del control y el personal encargado del estudio.

Los elementos necesarios para una producción de televisión podían variar, pero al menos en un plató de grabación se encontrarían los siguientes:

- Cámaras. De forma habitual, en un plató había cámaras de estudio. Una característica principal era que desde el set disponible para la grabación, el operador únicamente controlaba unos mandos de las cámaras, enfoque y encuadre. El resto de operaciones se realizaba desde el control por medio de la unidad de control de cámaras o CCU. Las cámaras iban soportadas en trípodes, grúas, plataformas o travelling.

En inicios del medio, las cámaras eran en blanco y negro de tubos. Estaban soportadas sobre trípodes de madera. Disponían de varias ópticas de foco fijo montadas en un conjunto giratorio, que permitía intercambiar las ópticas para captar diferentes planos. Estas cámaras eran de válvulas, por lo que se debían precalentar para estabilizar su funcionamiento. Los ajustes eran muy importantes, pues la electrónica que utilizaban no era muy estable.

En 1966, según datos aportados por la revista *Teleradio*, los estudios de Televisión Española disponían de veintiséis cadenas de cámaras³⁰, a las que se añadirían ocho posteriormente, y cuatro correspondientes a una unidad móvil que prestaba sus servicios en Prado del Rey. Cinco de esas cadenas de cámaras se encontraban en el Paseo de la Habana para programas informativos y continuidad. Catorce y las cuatro de la unidad móvil se ubicaban en los distintos Estudios de Prado del Rey. Otras seis en los dos Estudios Miramar de Barcelona y una en la de Canarias. En total, eran cuarenta y dos las cámaras que permitían recoger la totalidad de las imágenes que se emitían por televisión (MELGAR, LUIS, T. “TVE por dentro. Elementos técnicos”, *Teleradio*, 1966, nº 429, pp. 34-38).

En el control de sonido se efectuaban los procesos de registro y tratamiento del sonido. Acogía los siguientes equipos: la mesa de sonido y los equipos de grabación. Esta sala también disponía de sistemas de monitorado y control de la señal de audio y vídeo de un programa. También se utilizaron micrófonos, aparatos de control, grabación, amplificación y mezclas, los platos magnetofónicos y de tocadiscos para dar entrada a las restantes fuentes sonoras que se utilizaban para los programas. Para los programas dramáticos, se utilizaban jirafas que permitían la toma de sonido sin que se vieran los micrófonos en el cuadro de imagen (MELGAR, LUIS, T. “TVE por dentro. Elementos técnicos”, *Teleradio*, 1966, nº 429, pp. 34-38).

En el control de imagen, el operador de imagen ajustaba y controlaba las cámaras y la calidad de la señal de vídeo. También se conocía como control de cámaras. Los equipos en él situados podían encontrarse en el mismo control o en la sala de aparatos, y eran gobernados desde el control por medio de controles remotos. Los parámetros de imagen que se ajustaban eran: el diafragma, el balance de blancos, el nivel lumínico (pedestal de negro), además de otras señales de sincronización. En ocasiones también incluía el control técnico de los equipos de iluminación.

Todas las áreas que componían un estudio de realización (control de realización, control de imagen y control de sonido) disponían de un elemento común, el

³⁰ Una cadena de cámaras es el complejo técnico preciso para lo que se llama una cámara con sus elementos de movimiento, y pueda enviar su señal de imagen a la emisora o al magnetoscopio de grabación.

sistema de intercomunicación. Era necesario una correcta comunicación entre todo el personal implicado en la producción del programa.

La disposición de todos los elementos anteriormente enumerados es importante para comprender cómo se organizaba la grabación. Desde el control de realización, el realizador y su ayudante, en contacto continuo con el estudio y el resto de los controles, dirigía la grabación. Su actividad se centraba en la dirección escénica de los actores, la planificación de encuadres y la selección de las imágenes que llegaban al control desde las diferentes cámaras situadas en el estudio. A través de los monitores visualizaba la imagen recogida por cada cámara y era seleccionada en la mesa de mezclas por el mezclador de imagen, quien ejecutaba las órdenes del realizador. A continuación se procedía a su registro, mediante la verificación de que:

La señal finalmente registrada en videotape es sistemáticamente comprobada antes de dar la toma por válida, pues es imprescindible asegurarse de que reúne no sólo los requisitos artísticos, sino también los requisitos técnicos necesarios. La confirmación de que una toma es técnicamente válida la realiza el técnico responsable en cada tarea (García Serrano, Herrero, 1987: 61-62).

Por otro lado, debemos hacer referencia a las instalaciones disponibles para la producción de programas en Televisión Española atendiendo a su evolución y que nos permitirán entender cómo la disponibilidad de estudios condicionó la realización de programas. Comenzaremos con las primeras experiencias, para a continuación centrarnos en los años iniciales hasta llegar a los estudios de Prado del Rey.

Tras diversas experiencias anecdóticas en 1934, 1938 y 1949, se iniciaron las primeras pruebas, efectuadas por los servicios de Radio Nacional de España. De esta época data la primera retransmisión exterior de un espectáculo, una corrida de toros en la plaza de las Ventas y que fue efectuada por un equipo móvil de una empresa privada extranjera.

Pero no será hasta 1951 cuando la Dirección General de Radiodifusión fue integrada en el recién creado Ministerio de Información y Turismo. Se regularizó la programación en aquella época tres veces por semana y se efectuó la primera retransmisión exterior con los nuevos equipos de un concierto de piano desde el Círculo de Bellas Artes.

En 1953, se trazó un plan general de instalaciones de televisión en España. Se inauguró un nuevo equipo transmisor de 500 watios, más tres cadenas de cámara y un telecine tipo Flying Spot. Era la época heroica de los pioneros de la televisión en España. Se sucedieron tres años de aprendizaje del medio y en la primavera de 1956 se ofrece un

programa en directo al Jefe del Estado desde la Unión Mercantil. Fue un programa de televisión hecho ya por profesionales.

El 28 de octubre de 1956, el ministro de Información y Turismo inauguró el servicio diario de programas de televisión, fijado en tres horas, con una equilibrada distribución de programas directos y filmados y una ligera preocupación por los informativos. En 1957 se inicia el período de expansión y la programación pasó de tres a cinco horas diarias:

Se comenta que en 1956 apenas eran tres las horas de programación, de nueve a doce de la noche en 1957, sin emisión de sobremesa, la programación consistía fundamentalmente en una serie de espacios filmados y de variedades. Durante los meses de verano de aquel año se suspendieron los programas. Los lunes, para dar descanso al personal, no había tampoco emisión nocturna. Nacieron por entonces, programas como Preguntas al espacio, Manu Balay, Circuito Roa, El día del Señor y algún programa dramático, como la representación de Antes del desayuno, de O'Neill, realizada por Bernardo Ballester y dirigida por Guerrero Zamora. Se instala, el siguiente año, un equipo de cámaras en el Instituto Ramiro de Maeztu para transmitir desde allí Hacia la fama. Fernández Asís, sin perioricidad fija, comienza a presentar su Mesa Redonda. Los nombres populares entonces entre los pocos miles de espectadores son los de Blanca Alvarez, Laura Valenzuela, Paco Valladares, Jesús Alvarez, Angel de Echenique, María Jesús Valero, Angel de Andrés... Ese mismo 1957 nace Telediaro, en emisión tímida de última hora de la noche. Se inician los programas de variedades: La hora Philips, realizado por García de la Vega, y se pone en antena la primera serie de telefilmes: Patrulla de tráfico, protagonizado por Broderick Crawford (T. M, L. "TVE 1956-1966", *Teleradio*, 1966, nº 463, pp. 11-15).

En 1958, los grandes programas son *Teatro Apolo*, *Club del sábado* y un programa escrito por Carlos Muñoz, *La Goleta*, que según recoge la revista *Teleradio*, era un bergantín en que embarcaron multitud de artistas de variedades, pero que por su excesiva modificación para los medios de entonces no tardó en irse a pique (T. M, L. "TVE 1956-1966", *Teleradio*, 1966, nº 463, p. 15). También en ese año, se inician las emisiones de sobremesa y comienzan nuevos espacios, *Caras nuevas*, *Los Telerodríguez*, *¡Qué felices somos!*. El guionista Jaime de Armiñán inicia por entonces su colaboración con Televisión Española con una serie de cuentos infantiles y el guion de un programa femenino. Es el año también del nacimiento del espacio *El hombre del tiempo*, con Mariano Medina,

En 1959, se inicia la construcción del enlace hertziano Madrid-Barcelona, que unía los Estudios del Paseo de la Habana con el Tibidabo de Barcelona a través de siete torres

relevadoras. El 14 de julio se emitía desde los Estudios Miramar de Barcelona el primer programa. A partir de este momento se suceden las conquistas técnicas y la televisión se extiende por el territorio nacional. Esta etapa fundacional acaba con la finalización de la red básica de transmisión y enlaces que cubren el ochenta por ciento del territorio nacional. Desde Miramar se emitieron programas como *Balcón al Mediterráneo*, *Música y Humor*, *Club Miramar*, *Panorama*, *X-0 da dinero*. Títulos de programas importantes son *Los inesperados*, *Doctor Christian*, *Misterios de la ciencia*, *Mi historia favorita*, *Investigador*, *submarino*, *Señor Fiscal*, *Palma y don Jaime*, *Fila Cero*, *Teatro de la familia*, *Agente X*. Desde el Liceo de Barcelona, se transmite por primera vez *Don Juan Tenorio*, y desde el paseo de la Habana, la primera serie dramática de Arminán: *Galería de maridos*.

El año de los programas dramáticos y los concursos es 1960. Se hace la primera versión de *Julio César*, de Hernani, de *En Flandes se ha puesto el sol*, de *La vida es sueño*, para *Gran Teatro*, de *El condenado por desconfiado*, y las primeras telenovelas con Mariona Rebull, *Los cipreses creen en Dios*, y *La paz empieza nunca*. En los concursos, junto a *X-0 da dinero*, *Adivinen su vida*, *Carrusel*, *Cinco duros por segundo* y *Las letras pagan*. Se realizan retransmisiones del Caudillo a Cataluña, de la Demostración Sindical, de la inauguración del Palacio de los Deportes, de Madrid, del viaje del presidente Frondizi, grandes partidos de la Copa de Europa, retransmisiones desde Barcelona o Valencia. El 15 de diciembre se recibe de Eurovisión la boda de Balduino y Fabiola.

La primera conquista de la segunda fase del desarrollo de Televisión Española fue la inauguración del nuevo Centro de Producción de Programas de Prado del Rey, que prestaba una fisonomía nueva al paisaje castellano del cinturón de Madrid y las facilidades necesarias para la producción de nuevos programas de Televisión Española, que en aquel momento estaba en el segundo lugar europeo de tiempo de programación. El centro es inaugurado el 18 de julio de 1964 por su Excelencia el Jefe del Estado. El nuevo edificio estaba situado a quince kilómetros del centro de Madrid, con una superficie de terreno de 69.081 metros cuadrados, al borde de la carretera de Carabanchel a Pozuelo. En los nueve primeros meses de 1966, se efectuaron 163 conexiones con la Eurovisión y se realizaron 215 retransmisiones.

Los nuevos Estudios que poseía dicho centro, y hasta el 18 de julio de 1964, Televisión Española contaba sólo con cinco, ocupaban una superficie de 3.046 metros cuadrados,

de los que 1.200 correspondían al número estudio uno. La capacidad de estos Estudios permitía la producción simultánea de dos programas distintos. El centro contaba con varios estudios, controles técnicos para los mismos; instalaciones administrativas; camerinos; talleres de reparación y de montaje de decorados; almacenes; e instalaciones auxiliares.

Los servicios técnicos ocupan 1.083 metros cuadrados, y las dependencias y servicios complementarios de explotación y producción de programas están instalados sobre una superficie de 20.212 metros cuadrados. Mientras que las oficinas ocupan 1.774; los talleres de decorados, 1.378; restaurante y cocina, 705; la central de transformación, 105; y los servicios varios y auxiliares, 505. (*Teleradio*, “Plan Nacional de TVE y RNE. El nuevo centro de producción de programas de TVE en Prado del Rey”, 1964, nº 344, pp. 14-17).

Las mejoras que se experimentaron en la calidad, tanto artística como técnica, fueron indudables, no solo por el perfeccionamiento de los medios técnicos sino también como consecuencia del mayor espacio disponible para llevar a cabo los programas teatrales, ya que los actores y el equipo técnico dispondrían de mayor capacidad de movimientos al incrementarse el tamaño de los espacios.

Un ejemplo de ello fue el Estudio número 2, el más avanzado en ese momento, que permitía la colocación de todos los aparatos de iluminación en cualquier punto del espacio, ya que las maniobras se hacían desde arriba, evitando así la presencia de electricistas e iluminadores en el estudio, obstáculo al mismo tiempo para los operadores de cámara y de sonido. Se sentaron las bases de la expansión de Televisión Española para los siguientes años. Uno de los objetivos fundamentales del Plan Nacional de Televisión era la adquisición del material de estudio y de producción para los nuevos estudios.

El Estudio 1 era el más grande de los tres que había, y en aquella época era el más grande de Europa. Permitía la producción de dramáticos sin problemas de espacio, ni de tiros de cámara, al contar con la altura adecuada para un plató de estas dimensiones.

Con las nuevas instalaciones y la llegada del magnetoscopio, que permitió la grabación de dramáticos y musicales, TVE comenzó a producir numerosos programas. La primera grabación que se realizó utilizando un magnetoscopio fue en el *Estudio 1*, con la obra de Oscar Wilde, *El fantasma de Canterville*, realizada por Juan Guerrero Zamora. En esa época la captación de sonido se hacía mediante micrófonos unidos por cable al mezclador de audio. Para Rodríguez Merchán (2014:272), con ese adelanto técnico los

realizadores podrán liberarse del yugo del directo y la técnica de la puesta en escena del teatro en televisión iría mejorando.

Por lo tanto, las mejoras que se experimentarían en la calidad, tanto artística como técnica, de Televisión Española fueron importantes, no sólo por el perfeccionamiento en los medios técnicos acondicionadores de los Estudios, sino por la lógica razón de la mayor comodidad de movimientos para todo el personal participante en la producción.

En mayo de 1966, el estudio de Prado del Rey registraba una intensa actividad. Ochenta y nueve actores dirigidos por seis realizadores intervinieron en los programas dramáticos. En el *Estudio 1*, Juan Guerrero Zamora realizaba su versión de *Jupiter*, de Robert Boissy, traducido al español por José Vicente.

Guerrero Zamora describía de este modo los estudios de Prado del Rey:

Y de pronto me llevan a Prado del Rey y me encuentro con unos estudios que hay que inaugurarlos porque Fraga tenía muchas prisas y queriendo hacer un alarde ostentoso de su gestión inauguró precipitadamente TVE e invitó a Franco. Y recuerdo haber visto virar las macetas para que aquello tuviera una pinta de jardín de entrada. Y cuando se da el vino español y termino el ágape me pregunto yo y Fraga, eso está muy bien pero esto tiene que empezar en quince días. Eran platós enormes y cuando llegué me pregunté desde donde realizo y la cabina estaba en el primer piso y no habían hecho escalera y estaba totalmente independiente del plató. Un desastre. Había que trabajar contra reloj y un día estuvimos grabando 24 horas seguidas. Los estudios no estaban insonorizados, etc. Los orígenes de estos platós tienen una historia curiosa: Roque Alonso, el director de RTVE, se marchó a Roma, a Cinecittà, y cogió nota de cómo eran los platós y los repitió aquí y olvidó cosas como la insonorización, comunicación entre realización y plató, etc. (Díaz, 1994: 252-253).

En los primeros meses de 1965 comenzaron las emisiones en pruebas de la Segunda Cadena, y el 15 de noviembre de 1966 las emisiones regulares, si bien la señal no llegaba a todos los lugares de España por falta de cobertura. Esta Segunda Cadena nació con medios escasos: un par de despachos en Prado del Rey, una unidad móvil construida por módulos y un estudio de cincuenta metros cuadrados con una mesa, una silla y poco más.

En 1968 en Prado del Rey funcionaban nueve estudios. El estudio 1 centraba a todos ellos y el resto se distribuían por parejas; el 2 y el 3, de superficie aproximadamente equivalente a la mitad del primero e iguales entre sí; el 4 y el 5, con menor capacidad.

En el estudio 1, se efectuaban las grabaciones o emisiones de los grandes espacios musicales como *Noche del Sábado* y *Tele-Ritmo*, también determinadas emisiones

infantiles en directo y, telecomedias. Los estudios 2 y 3 se dedicaban preferentemente a la grabación de programas dramáticos de gran complejidad para la puesta en escena y de decorados, como *Novela*, *Estudio 1*, *Teatro de Siempre*, *Historias para no dormir*, y a las programaciones infantiles y musicales cuando no se podían realizar en el Estudio 1.

El estudio 4 estaba dedicado de forma íntegra a la producción de programas informativos. En el estudio 5 solían grabarse las telecomedias ligeras, de decorados sencillos o únicos, como *El día del señor*, *Club Mediodía* y *Un tema para debate*. El estudio 6 solía dedicarse a la preparación de entrevistas o *TVE es noticia*, *Misión*, *Los libros*, *Biblioteca joven*, etc.

Por su parte, el estudio 7 se destinaba a la filmación de series de dibujos animados que producía la propia Televisión Española y también a las prácticas de los cursos de realización que el medio impartía. El estudio 8 se destinaba a la filmación de programas informativos. El nueve, a la de programas como *Luz verde*, *Amigos del espacio* o las pruebas de la televisión en color.

La jornada en cada uno de esos estudios solía empezar a las ocho de la mañana para no interrumpirse hasta que se acababa el trabajo, incluso si se emitía en directo algún programa, la actividad podía llegar hasta las doce de la noche. El trabajo en un estudio comprendía de forma regular las siguientes fases:

- El montaje de decorados
- La iluminación de planta
- El atrezzo
- Los ensayos de planta y de cámaras
- La adecuación de la iluminación
- La posterior revisión de cámaras, atrezzo, maquillaje, etc.
- La grabación o la emisión.

Al frente de cada uno de los estudios había un jefe que debía cuidar la utilización de los espacios, el orden de trabajo y la coordinación de los esfuerzos entre todos. Se encargaban de entregar a los técnicos y realizadores el material solicitado para la realización de cada programa.

Semanalmente, en el conjunto de estos estudios, solían montarse unos setenta decorados. En cada espacio intervenía un equipo de cámaras, un operador de discos, un montador musical, un equipo de iluminación, otro de atrezzo, dos o tres auxiliares de

estudio para el manejo de grúas y cámaras, el equipo de maquillaje, el ambientador de vestuario y atrezzo, los equipos de realización y de interpretación. Todos los estudios, salvo el 6, normalmente dedicado a la preparación de entrevistas o para programas como *Los libros*, contaban para sus necesidades con agrupaciones de cuatro cadenas de cámaras (*Teleradio*, “Detrás de las cámaras. Estudios”, 1968, n° 527, pp. 37-39).

Todo este complejo de espacios disponibles para la producción de programas estaba enlazado con el Control Central, con las salas de magnetoscopios y las emisoras de las dos Cadenas.

PARTE III:
NOTORIEDAD DE LOS REALIZADORES
DE DRAMÁTICOS EN TELEVISIÓN
ESPAÑOLA DE 1956 A 1975

5. ACERCAMIENTO A LA FIGURA DEL REALIZADOR AUDIOVISUAL Y SUS FUNCIONES EN PROGRAMAS DRAMÁTICOS

5.1. La figura del Director³¹-Realizador

El título de este epígrafe se ha planteado como director-realizador haciendo referencia a una diferencia de denominaciones que encontramos en los inicios de la televisión en los programas dramáticos. La separación de funciones entre ambas figuras es un aspecto que debemos considerar a la hora de analizar quién es el responsable de llevar al aire una obra teatral. Barroso (1988) afirma que la denominación de realizador responde más de una mera diferencia semántica que a una diferencia de funciones. Y el mismo autor (1996) advierte que aunque el término tiende a normalizarse como sinónimo de dirección para los ámbitos del cine y la televisión, hoy en día tiene una cierta orientación hacia el ámbito de la televisión

A este respecto podemos hacer la diferencia entre realizador y director, ya que el binomio “director-realizador” supone uno de los factores de mayor importancia en la televisión. Para la época estudiada, no son pocos los debates abiertos sobre las diferencias entre un realizador y un director. Para Aguilera Gamoneda, el realizador recibe diferentes denominaciones en los diversos países:

En Estados Unidos se le conoce como director, término, no obstante, que puede dar lugar a confusiones con la actividad teatral o cinematográfica. En la BBC inglesa se utiliza más la palabra productor, por consistir su tarea en una serie más compleja de actividades que la simple de poner en antena un programa determinado, (...). En la televisión francesa la denominación utilizada es la de

³¹ Sinónimo de realizador. Puede también referirse al director artístico de un programa teatral o musical, (Aguilera Gamoneda De, 1965:128).

realizador, denominación que ha prevalecido y que ha sido adoptada también en nuestra patria (Aguilera Gamoneda De, 1965:24).

Pero como veremos en epígrafes posteriores, en el surgimiento de Televisión Española en los años cincuenta se impone durante años una doble figura en los dramáticos teatrales, el realizador y el director, que en ocasiones es asumida por una sola persona. A partir de aquí, surgen opiniones de realizadores partidarios de que las funciones de realización y dirección no se podían separar, y opiniones de autores que reivindicaban la figura del director y se enmarcaban en la posibilidad de que cada figura tenga una responsabilidad delimitada. Uno de los partidarios de la no división de funciones, el realizador González Vergel, a este respecto apuntaba en 1966:

No creo en la posibilidad de que ese divorcio pueda dar buen fruto, como no puede darlo en el cine. La experiencia práctica me ha enseñado que es absolutamente imposible que se pueda montar con acierto una obra si dirección y realización no se asumen por la misma persona.

Me refiero al caso extremo de que ambos quieran gozar de plena autonomía en sus funciones; es decir, que el director monte la obra según su propio criterio y el realizador la recoja de acuerdo con el suyo. Si el que impone su criterio es el director, entonces el realizador pasa a ser subordinado, al que se le otorgan algunas prerrogativas más. Si, por el contrario, prevalece la idea del realizador, entonces el director se constituye en una especie de ayudante de dirección distinguido (L.T.M. “González Vergel”, *Teleradio*, 1966, n° 464, p. 26).

Como se puede inferir, según González Vergel, el director sería el responsable de la creación artística y la dirección de actores y el realizador, por su parte, la persona sobre la que recaía la responsabilidad del manejo de las cámaras y del montaje en directo en el control de realización.

De las evidencias anteriores, la importancia del director-realizador de programas de televisión es de gran envergadura, como lo refleja la cita que a continuación incluimos y que aparece en la revista *Teleradio*:

Un realizador con ganas o afán de destacarse, pero desatento al propósito de quien concibe y dirige el programa, podrá darnos fotografías deliciosas y ángulos³² de indiscutible valor, pero romperá el conjunto y su valor unitario. Como un realizador rutinario y de “oficio”, pero sin ilusión ni aspiraciones, puede convertir en frío el espectáculo preparado con mayor entusiasmo. De aquí la tendencia de los verdaderos directores a realizar por sí mismos, y la de algunos realizadores entusiastas por asumir la dirección. A veces, guionistas, director y realizador funden sus misiones en

³² Dirección en la que enfoca la cámara al objeto de la toma. Ángulo que forma la cámara con el plano en el que está situado el objeto de la toma.

una misma persona. Y si hay talento por añadidura, los resultados son maravillosos. El caso de Juan Guerrero Zamora es elocuente en términos superlativos. O el de Fernando García de la Vega, en espectáculos de otro orden.

Hay casos de auténtica creación tan sustantivos y ejemplares como el de Adolfo Marsillach, que ha sabido dar a sus magníficos guiones, dirigidos de modo personal, todo el relieve necesario y exigible. La realización, aún siendo ajena, lleva el sello personal del autor. Valga también el ejemplo de Jaime de Armiñan, auténticamente compenetrado con quien realiza desde la cabina de mando (Ramírez Pastor, “Dos palabras sobre dirección”, *Teleradio*, 1963, nº 263, p. 10).

Guerrero Zamora, uno de los realizadores más prestigiosos del medio, afirmaba que el director tenía la responsabilidad directa de los actores y el papel de un director era responder al carácter poético de una obra. Aunque este realizador, de procedencia teatral, en cuanto aprendió la técnica de la televisión pasó también a encargarse en los diferentes espacios de la dirección y de la realización. En este planteamiento de Guerrero Zamora coincide Pavis en su *Diccionario del Teatro*, al referirse al director, como la persona responsable de la puesta en escena de una obra, tomando decisiones que afectaban a los siguientes elementos: decorados, iluminación, música y la actuación en una obra teatral.

Constataremos simplemente que el director existe y se hace oír en la producción escénica. Esto no impide que se vea impugnado por otros colegas: el actor que se siente aprisionado por directivas demasiado tiránicas; el escenógrafo que intenta atrapar con su artificio al equipo artístico y al público; el colectivo que rehúsa las distinciones con el grupo, toma a cargo el espectáculo y propone una creación colectiva (Pavis, 1990: 139-140).

La división de funciones entre director y realizador en la realización de programas de televisión se pudo apreciar en los inicios del medio y sobre todo en los programas teatrales de la Segunda Cadena (UHF), donde de forma habitual se tendió a dividir las funciones de dirección y realización. La dirección era asumida por hombres procedentes del campo teatral, del campo de la dirección escénica, y la realización, por hombres formados en la propia Televisión.

De este modo se relataba este binomio realizador-director en un artículo de la revista *Telediarario* dedicado al realizador de televisión:

Existen en la televisión dos palabras que en cine significan lo mismo: dirección y realización. Si en cine las dos implican un exacto cometido, en la televisión su cometido está ampliamente separado. El director es el que hace moverse a las figuras de acuerdo con el tema planteado, y el realizador es el que traduce a imágenes lo que vemos, el movimiento planteado por el argumento.

Esta dualidad de cometidos solo puede crear la confusión en la claridad del lenguaje que han de expresar las imágenes.

En cine, el campo artístico, sus figuras se colocan de una manera precisa, justa, con una capacidad de movimiento acotado, para evitar que estén “fuera de foco” en el momento preciso de grabación de cualquier escena. En cine, esta faceta hay que cuidarla en extremo, pero en televisión tiene la máxima trascendencia, puesto que, una vez comenzado el programa, el realizador tiene que ir uniando, montando o empalmando, como se llama en cine, sobre la marcha, uno tras otro, los momentos que nos cuenta la historia reflejada.

El realizador, por lo tanto, al superponérsele un conocimiento superior del lenguaje de las imágenes, es quien debe colocar las figuras de acuerdo con su previsto movimiento de cámaras y, en indiscutible compenetración con el tratamiento en imágenes que requiera el tema que va a plantear, desarrollar y desenlazar, sea cualquiera su índole (BLANCO, M.C. “Infancia de un arte nuevo. El realizador de televisión”, *Telediario*, 1958, nº 53).

Por ello, el realizador queda definido en estos momentos iniciales del medio como el responsable del movimiento de cámaras, del tratamiento de las imágenes, de acuerdo al programa que debe lanzarse al aire. En los orígenes, los realizadores trabajaban en directo. Por el contrario, el director es el responsable del movimiento de los actores de acuerdo al tema planteado.

Unos años más tarde, se aclaraba también en la revista *Teleradio* la importancia del realizador y del director para la elaboración de un programa, porque la tarea de un realizador no solamente consistía en dar imágenes audaces, sino también expresivas:

Un realizador con ganas o afán de destacarse, pero desatento al propósito de quien concibe y dirige el programa, podrá darnos fotografías deliciosas y ángulos de indiscutible valor, pero romperá el conjunto y su valor unitario. Como un realizador rutinario y de “oficio”, pero sin ilusión ni aspiraciones, puede convertir en frío el espectáculo preparado con mayor entusiasmo. De aquí la tendencia de los verdaderos directores a realizar por sí mismos, y la de algunos realizadores entusiastas por asumir la dirección. A veces, guionistas, director y realizador funden sus misiones en una misma persona. Y si hay talento por añadidura, los resultados son maravillosos. El caso de Juan Guerrero Zamora es elocuente en términos superlativos. O el de Fernando García de la Vega, en espectáculos de otro orden.

Hay casos de auténtica creación tan sustantivos y ejemplares como el de Adolfo Marsillach, que ha sabido dar a sus magníficos guiones, dirigidos de modo personal, todo el relieve necesario y exigible. La realización, aún siendo ajena, lleva el sello personal del autor. Valga también el ejemplo de Jaime de Armiñan, auténticamente compenetrado con quien realiza desde la cabina de mando (Ramírez Pastor, “Dos palabras sobre dirección”, *Teleradio*, 1963, nº 3, p. 10).

El realizador Gabriel Ibáñez resumía el concepto de realizador del siguiente modo:

Un realizador es el que coordina todos los elementos que forman parte de un programa; el actor, el técnico en sonido, el cámara, el atrecista... Es decir, la suma de miembros de un equipo técnico-artístico que, a mayor coordinación entre sí, mayor será el éxito de conjunto. Por eso nunca digo: ¡Qué bien me ha salido este programa!, sino ¡Qué bien nos ha salido! (VADILLO, F. "Fuera de cámara. Gabriel Ibáñez", *Telediario*, 1963, nº 284, p. 32)

Y sobre el director, se refería a él como la persona que montaba el programa, lo matizaba y rectificaba a los actores durante la obra.

Castellón, por su parte, resume brevemente la figura del realizador como "el responsable absoluto, capitán del navio que se va flotar" (A. Castellón, entrevista personal, 14 de abril de 2015).

La influencia de un profesional como el realizador no queda limitada a los espacios de carácter más o menos teatral, sino a todos los espacios en los que su labor es imprescindible, ya que participa en la realización de todos los programas de televisión. A este respecto extraemos una cita representativa del papel desempeñado por un realizador de televisión y que pone de manifiesto el procedimiento de trabajo y las cualidades necesarias para llevar al aire un programa, ya que en esos momentos la televisión se realizaba en directo:

El trabajador del realizador de televisión es diferente al del trabajo del realizador de teatro, cine o radio. Tiene que saberse su espacio de memoria, de lo contrario no podrá atender todo lo demás. Por otra parte debe de tener una gran calma, cosa muy difícil, especialmente en temperamentos nerviosos, como son los artísticos.

Permanece alerta siempre durante todo el programa, y conociendo perfectamente el medio en el cual se desenvuelve, improvisa temas con gran sentido artístico.

Con su teléfono enlazado con los operadores indica los movimientos de cámaras, así como el reemplazamiento de sus diferentes objetivos. Sabe también cómo se logran los efectos especiales. Pide a tiempo el acercamiento de los micros a los artistas, para conseguir un sonido mejor. Ordena a los operadores acercar o alejar las cámaras y al mezclador de imagen el cambio de la cámara tres a la uno, o de la dos a la tres, según lo exija el guion que esté realizando. Rápidamente ve en los monitores lo que está saliendo al aire³³ y las tomas de los otros operadores. Es preciso al dar sus órdenes, pues al encontrarse con dos imágenes fuera del aire tiene que optar por una de ellas muy rápidamente, es decir, tiene que ser decidido.

³³ Expresión que indica el acto de la retransmisión. Lo normal era que de todas las cámaras de un estudio no esté transmitiendo más que una; que solamente una estuviera en el aire. De las otras se decía que no estaban. Mientras no estaban en el aire, era cuando se modificaban sus emplazamientos en el estudio y se cambiaban los diferentes objetivos.

Al mismo tiempo calcula, mira a su cronógrafo, para saber el tiempo que le queda, si va retrasado o adelantado. Escucha, por el monitor de sonido, la calidad de éste, o si hay ruidos en el estudio. Dispone cuándo hay que meter alguna música de fondo³⁴, y a través del ayudante de realización pide al regidor que indique a los artistas que se acerquen más, que se separen o que salgan del encuadre.

Son raros los realizadores de televisión que están completamente tranquilos, sin necesidad de fingirlo. Y es lógico; nadie de su equipo tiene la responsabilidad total del programa; el único que la tiene es él.

Da órdenes a los operadores para que hagan un travelling o se vayan a encuadrar un rótulo.

Piensa mucho antes, con guion o sin guion, para prever por adelantado lo que va a pasar, con el fin de poder ordenar en el momento oportuno anticipándose mentalmente dentro de sí mismo para dar el encuadre que sigue con la precisión y acierto necesarios.

Los momentos más pesados para el realizador suelen ser los ensayos, ya que es muy posible que los artistas, cantantes, bailarines, etc., no den todo el rendimiento necesario y haya que repetir una y otra vez. El realizador no desespera, levanta su ánimo, pues tiene generalmente máxima confianza, y aunque los ensayos hayan salido defectuosos, reaccionarán cuando el programa salga al aire, mejorándolo notoriamente (ROYAN MARUGAN, E. "El realizador de TV", *Teleradio*, 1960, nº 130. pp. 23-24).

Atendiendo a estas consideraciones, extraemos varias ideas sobre el realizador:

- En primer lugar, un realizador de televisión tenía la responsabilidad de saber cómo iba a resolver el programa en imágenes, porque éste se emitía en directo a través de una pantalla de televisión. Esta particularidad no sucedía en otros medios como el cine, la radio o el teatro.
- El realizador, con calma, capacidad de improvisación y en estado de alerta, permanecía durante la emisión de los espacios televisivos indicando los posibles movimientos de cámaras y señalando la imagen que se emitía.
- Y en tercer lugar, las decisiones tomadas a partir de los ensayos realizados previamente le permitirían llevar con éxito la realización en directo del programa.

³⁴ El realizador debía buscar la música o músicas que mejor convengan al ambiente, clima y ritmo del programa, aunque lo más usual era que estas tareas las ejecutara el montador musical y el realizador se limitara a escuchar el fragmento o los fragmentos escogidos para aprobar o denegar su utilización (De Aguilera Gamoneda, 1965: 94).

Ilustración 7. El realizador, con los nervios siempre en tensión, da las órdenes necesarias a los profesionales encargados de las cámaras del plató



Fuente: *Teleradio*, 1960, nº 130, p. 23.

En la misma línea, Romero Gualda (1977: 276), señala que un realizador de televisión está encargado de la dirección artística de una emisora de televisión o de determinados espacios o programas y cumple en ellos la misma función que el realizador de radiodifusión en la radio. La figura del realizador de televisión es el equivalente a la del director cinematográfico que imprime un sello propio a toda la obra.

Ilustración 8. El realizador y su equipo en la mesa de control



Fuente: *Teleradio*, nº 120.

Según Sainz (1994:52), el realizador es el responsable de las siguientes tareas: elaboración y planificación del guion técnico o guion de trabajo, coordinación y ejecución de los ensayos, puesta en escena, rodajes o grabaciones, montaje o edición y sonorización de todo tipo de programas de televisión. Para este autor, el realizador entrega el filme o programa del que es el máximo responsable artístico, y es junto con el productor, el único responsable del cumplimiento del plan de trabajo.

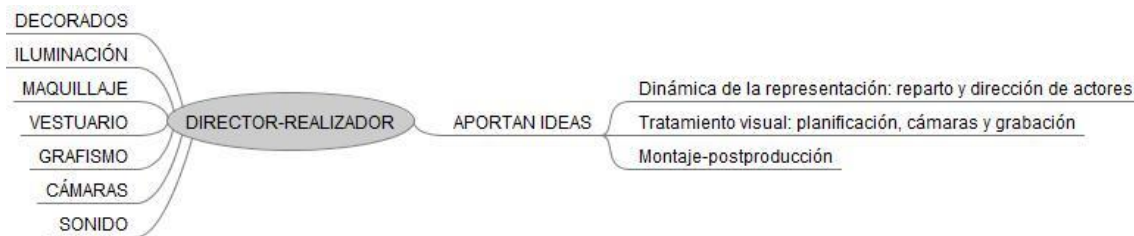
Barroso (2008:67) realiza la aclaración en torno al binomio director-realizador, y señala que la irrupción de la televisión al inicio de la década de los sesenta como medio hegemónico y su forma de producción impondrá durante años una doble figura profesional sólo en ocasiones asumida por una misma persona: el director, responsable de la dirección artística, y el realizador, responsable de la dirección de las cámaras y del montaje en directo en el control de realización.

Para Barroso (2008: 105) estas dos figuras son en la actualidad dos voces sinónimas:

Realizador y director son, hoy, voces sinónimas porque lo es también la actividad de creación audiovisual en cine y televisión y, aunque nadie ponga en discusión el carácter colectivo de la actividad —el que la realización sea el resultado de la aportación de múltiples aportaciones—, el propio concepto de director —o realizador— y las competencias a él atribuidas lo convierten desde los inicios

de la actividad en el responsable máximo, en el coordinador, en el unificador de voluntades y empeños, en la figura sobre la que se proyecta el resultado y responsabilidad de la creación.

Figura 5. Aportaciones de un realizador.



Fuente: BARROSO GARCÍA (1988:264).

Según Alfredo Castellón un realizador tenía las siguientes responsabilidades en esos momentos:

Era el encargado de que ese producto saliera en directo, a su hora y en su momento con los menos baches. Con dos cámaras, una montada en una grúa que manejaba un profesional de cine, maravilloso, la llevaba como si fuera un ángel, esa era la salvación de los teatros, y un buen cámara, como Manolo... pudimos hacer cosas de teatro increíbles. Dominaba el plano secuencia, en cine, era parte de ese lenguaje de televisión, porque al tener dos cámaras, una cámara se ocupaba de los diálogos de plano – contraplano. La otra hacía el recorrido para mostrar la escena. Las primera obras de teatro a Televisión Española las trae Guerrero Zamora y su ayudante, Domingo Almendros, que ya era ayudante suyo en RNE.

Los realizadores realizabamos la obra tras ver un único ensayo y hacíamos la obra en directo. Guerrero Zamora, Vergel... no realizaron hasta bien pasado un año, cuando aprendieron la técnica de televisión, sólo dirigían. Siempre había un diálogo entre el director y realizador. (A. Castellón, entrevista personal, 14 de abril de 2015).

La separación de funciones que inicialmente se dio en el medio, dejó de ser un hecho condicionante en Televisión Española, según podemos leer en la revista *Teleradio*, y a partir de ahí se consideraron términos sinónimos:

Durante años, tanto en los rótulos de Televisión Española como en nuestras páginas de programas, se ha venido repitiendo una dualidad absurda de denominación para una sola función: la del realizador. Ahora, y a nuestro juicio más que acertadamente, parece ser que los directivos de TVE han decidido suprimir de una vez por todas esta dualidad y han acordado que desaparezca eso de “dirección y realización” para dejarlo solo en “realización”. En Televisión, al menos en la española, el realizador, como máximo responsable del espacio, es siempre su director – o en el noventa y nueve por ciento de los casos-, en la misma forma que en el Cine lo es su director. Ahora, en TVE, los responsables de los

espacios filmados se llamarán *directores* y los de televisión *realizadores* (*Teleradio*, “Fuera una dualidad”, 1968, nº 569, p. 30).

Por tanto, podemos considerar que durante los años ochenta, el proceso de acercamiento de la televisión y el cine hacia modos de trabajo dieron lugar a que ambas voces, realizador y director, fueran admitidas como sinónimos. A este respecto Castellón opina que:

Hay obras que pueden ser perfectamente divididas. Lo ideal es que ambas funciones estén unidas. La prueba es que pasado ese primer año, Guerrero Zamora pasó a realizador, eso es una muestra. Y los realizadores, Amalio López y pasamos a dirigir y realizar teatro. Si uno se puede especializar en un tipo de programas si soy partidario de la especialización de un realizador en teatro, comedias, etc., ¿por qué no?. Realicé Teatro Apolo durante un año y pico, hasta que me marché de viaje por todo el mundo. Realizaba todo de Gustavo Pérez Puig. Enrique de las Casas empieza haciendo la realización un día a la semana, con Fernando García Vega como ayudante. Yo me centro en Estudio 1, sobre todo. La dirección de programas era muy dura, pero era aún más dura la censura. (A. Castellón, entrevista personal, 14 de abril de 2015).

Una vez aclarada la distinción entre director y realizador y partiendo del punto de vista del realizador como el responsable de llevar a cabo una obra, debemos contextualizar el realizador en las plantillas de Televisión Española y cómo su figura ha ido evolucionando a lo largo del período estudiado.

En el surgimiento del medio, la responsabilidad de los primeros programas recaía jurídicamente en Radio Nacional de España, por concesión de la Dirección General de Radiodifusión que había sido creada en 1945 como organismo integrado en la subsecretaría de Educación Popular, que a su vez dependía del Ministerio de Gobernación. El Ministerio de Información y Turismo se crea en 1951, del que pasa a depender la Dirección General. Cuando es inaugurada Televisión Española, Gabriel Arias Salgado ocupa la máxima responsabilidad, Jesús Suevos la Dirección General de Radiodifusión y José Ramón Alonso la dirección de programas. En 1957 le sucede José María Revuelta, que ostenta el cargo hasta 1962. El crecimiento de los recursos humanos de Televisión Española y su indefinición profesional obligó a dictar una orden del 12 de junio y más tarde del 23 de julio de 1959 (Baget: 1993). En los inicios de la Televisión la figura del realizador es calificado dentro de un grupo profesional:

El reglamento de trabajo de TVE califica al personal en cinco grupos profesionales: técnico (distingue entre titulado y no titulado), de programación (con tres subgrupos de programación, realización y complementariedad), administrativo, profesionales de oficio y subalterno. En cada

grupo, sin embargo, hay diversas categorías profesionales minuciosamente pormenorizadas hasta un total de 57 (Baget: 1993:52).

En julio de 1962 se produce un cambio de gobierno. Manuel Fraga llega al ministerio de Información y Turismo y nombra a Roque Pro director General de Radiodifusión. Será en el año 1964 cuando Jesús Aparicio Bernal es nombrado sucesor de Roque Pro, y asumen Manuel Aznar y Luis Ezcurra la subdirección de Radiodifusión y Televisión, respectivamente. Este equipo recién nombrado tendrá la tarea de trabajar por el despegue de Televisión Española. Aumenta el número de horas de programación y a principios de 1965 se realizan las primeras pruebas del Segundo Canal, cuya dirección recae en Salvador Pons. En 1966 la plantilla de Televisión Española había pasado de 50 a 1400 empleados. El período de 1967-68 serán los de la consagración internacional del medio y es en el año 1969 cuando Adolfo Suárez asume la dirección de Radiodifusión y Televisión, un cargo que desempeñó hasta 1973 al ser sustituido por Rafael Orbe.

El 12 de agosto de 1971 se publicaba en el Boletín Oficial del Estado (BOE) la nueva ordenanza laboral de Televisión Española que sustituye a la de 1959. Según Baget (1993), dicha ordenanza consta de ochenta artículos agrupados en trece capítulos, completados con disposiciones transitorias y finales.

Las principales novedades de la ordenanza radican en la distribución de los grupos profesionales en siete apartados, aunque dentro de cada uno de ellos hay un número variable de categorías laborales (126 en total) definidas en los requisitos exigidos para su ostentación y las tareas que ha de desempeñar (Baget: 1993: 230).

Los grupos profesionales se dividían en técnicos de actividades específicas en televisión, programación y emisiones, producción, administración, personal complementario, oficios de índole manual, y subalternos. Así se describe esta nueva ordenanza en el informe de la RTVE de 1978:

La Ordenanza laboral de TVE, de 1977, deroga las anteriores vigentes desde el año 1971 e introduce una nueva estructuración de grupos y de categorías profesionales de trabajadores. Los grupos profesionales quedan reducidos a tres: actividades comunes a Radio y Televisión, actividades específicas de Radio y actividades específicas de Televisión (RTVE informe 1978. 1978, RTVE, Madrid).

En el apartado de Televisión, aparecen 34 actividades específicas. En el caso del realizador, la figura que aquí nos interesa, la Ordenanza define sus funciones y competencias. En el grupo III aparecen las categorías profesionales de Televisión,

relacionadas con la prestación del servicio de emisiones de televisión en todos sus aspectos, tanto en actividades técnicas específicas cuanto en las de ideación y creación de programas y contenidos, como en la producción, realización y emisión al público de espacios a través de este medio³⁵.

En el subgrupo 4 aparece la Realización de televisión, formado por el personal que lleva a cabo cuantas tareas requieran la dirección de los elementos humanos y medios técnicos y de otro tipo que intervienen en la ejecución de un programa de televisión. El realizador, según esta ordenanza, tendrá las siguientes funciones:

Es el profesional que, con probados conocimientos y demostrada experiencia, tiene a su cargo la realización de cualquier tipo de programas, ya sean filmados, grabados en V.T.R. o emitidos en directo. Efectuará por sí mismo o a través de los equipos que dirija todas las facetas teórico-artísticas tales como la confección del guión técnico, ensayos, puesta en escena, rodajes o grabación, cualquiera que sea su duración.

Asimismo, será de su competencia el montaje, sonorización, mezclas y edición de cualquiera de los sistemas, ya sea mediante imágenes estáticas, animadas o trucadas, mudas o sonoras, registradas en soportes magnéticos o de emulsión cinematográfica, con independencia de su ancho, forma y sistemas de registros producidos por cualquier procedimiento radiofotoeléctrico, para ser difundidas en directo o con posterioridad a su realización (BOE, 1977, p. 28018).

Por tanto, esta relación de funciones que tiene un realizador pone en evidencia la gran responsabilidad de esta figura para llevar a cabo un programa de televisión. A este respecto, así se indicaba, en la revista *Telediario* en 1958, la responsabilidad de la figura del realizador y la necesidad del dominio de una técnica para lanzar al aire unas imágenes:

Los realizadores, esos seres a los que se debe exigirles, como condición indispensable, el pleno dominio de la técnica que mueve estas imágenes, y sin el cual debe permitírseles su arribo a ellas por muchos laureles o linajes de apellidos que vengan empujándoles.

La técnica de televisión, en este sentido, tiene su único precedente en la forma expresiva del cinematógrafo, puesto que tanto aquella como ésta han de resolver en imagen, nos han de contar a través de la pantalla una historia, o nos han de traer la vistosidad de un espectáculo cuya realización debe reunir los elementos indispensables para que en todas sus facetas predomine el auténtico “elemento televisable”. Elementos que amasados antes, y en el momento de saltar al aire, por el

³⁵ <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1977/305/R27941-28026.pdf> [Consultado en abril de 2014]

realizador den al programa la forma de expresión más oportuna, que permita respaldar la categoría de la Televisión como arte (BLANCO, M.C. “Infancia de un arte nuevo. El realizador de televisión”, 1958, nº 53).

Actualmente, los cometidos de un realizador en un programa de televisión, según Barroso (1988), son los siguientes:

- Confeccionar el guión técnico a partir de un guion literario, reelaborando o reescribiendo diálogos, detallando las condiciones necesarias para la puesta en escena y en general concretando todos aquellos pasajes que en el guion literario aparecen esbozados.
- Concebir decorados, figurines, etc., en función del ambiente dramático perseguido.
- Determinar el estilo de iluminación para cada escena.
- Dirigir el trabajo de los actores, así como las características de la expresión tanto de la expresión sonora como de la expresión corporal.
- Determinar los planos de cada cámara y los diversos emplazamientos y movimientos.
- Responsabilizarse del programa hasta la emisión definitiva.

En conclusión, la televisión es un trabajo en equipo, en el que todos tienen asignado un papel. Una buena realización se debe por igual a todos los integrantes del equipo: el equipo de cámaras, los encargados de sonido y de vídeo. Pero no debe olvidarse que si una emisión lleva una firma responsable, la del realizador, su estilo se manifiesta a la hora de poner en imagen la obra:

El realizador televisual efectúa una selección parcelando los contenidos de la obra, según su intensidad o importancia, en planos generales o lejanos, medios, o y muy cercanos y primeros. Pero impone al espectador su propia selección. De alguna manera le coacciona y le lleva a que, luego, por su cuenta, parezca su visión de la realidad al modo y semejanza, o según la norma que le ha impuesto (GUERRERO ZAMORA, J. “La realidad planificada”, *Teleradio*, 1970, nº 648, p. 9).

En el cine el realizador casi siempre se encuentra al lado de la cámara presenciando el desarrollo de la escena, pero en televisión se encuentra, por el contrario, algo alejado de los actores y de las cámaras. Su sitio está en el control:

En el cine, el realizador busca el encuadre con toda tranquilidad a través del visor de la cámara, y tiene tiempo suficiente para rectificar o repetir lo que no le ha convenido del todo. En televisión, el realizador ordena el encuadre siempre contra el reloj y lo comprueba fugazmente por medio del

monitor correspondiente antes del salir el plano al aire, sin posibilidad de repetir (ROYAN MARUGAN, ELADIO, “La TV y el cine”, *Teleradio*, 1960, nº 143, pp. 21-22).

Al realizador lo que más le preocupaba, según Gabriel Ibáñez, era “el hecho de sentarse a silla ante todo el equipo dispuesto a empezar el trabajo. Ese momento de sentarse y decir: ¡Allá voy!, lo comparo al instante en que el torero va a iniciar el paseillo. Es el momento de la verdad (VADILLO, F. “Fuera de cámara. Gabriel Ibáñez.”, *Teleradio*, 1963, nº 284, p. 32).

5.2. Papel de los realizadores en la estructuración y la evolución del lenguaje televisivo

A mediados del siglo pasado, surgía un nuevo medio, la televisión. Las reacciones contra la experiencia televisiva son constantes en la creación escénica contemporánea (Sánchez Noriega, 1994: 176). Uno de los puntos más interesantes de la relación de la creación escénica con la televisión es la pérdida de la realidad.

Esta pérdida implica un relajamiento de la responsabilidad individual sobre la historia, sobre el propio destino y sobre el propio cuerpo, base de la ironía y de la autoironía en la que se desdibuja cualquier principio moral, y base también de la manipulabilidad y arbitrariedad de los sistemas de ordenación económica y política (Sánchez, 1994: 176-177).

Cuando se inician las emisiones de Televisión Española no existía un lenguaje propiamente televisual, había que inventar un nuevo lenguaje. García Serrano, sobre la existencia o no de un lenguaje específicamente televisivo, subraya:

De lo mucho que se ha especulado por la existencia o no de un medio televisivo solo hay un hecho determinante. Las limitaciones por la propia evolución de los medios técnicos y los soportes de la imagen. La televisión nace aquí cuando el cine lo ha inventado ya casi todo. Las efemérides que marcan el inicio y el desarrollo del medio televisivo en España, la política de producción de programas, las capacidades profesionales de las personas que los llevan a cabo, la disponibilidad de medios, etc..., son las importantes circunstancias que acompañan esa evolución, cuyo condicionante formal elemental: la tecnología, ha sufrido un espectacular desarrollo en el curso de estos casi cuarenta años de televisión en nuestro país (García Serrano, 1996:71-72).

Con la implantación del magnetoscopio se da el acercamiento al lenguaje cinematográfico y se comparte con el montaje fílmico unos principios de sintaxis comunes (García Serrano, 1996:74). Por lo tanto, desde este planteamiento se puede afirmar que el lenguaje televisivo se aproximaría al lenguaje cinematográfico.

En los años sesenta y setenta, los realizadores de televisión procedentes en sus inicios fundamentalmente del teatro y posteriormente de la Escuela de Cine (EOC) fueron aplicando en las producciones ambos lenguajes, el del teatro y el del cine, y fueron descubriendo a través de sus prácticas un nuevo lenguaje narrativo. Un lenguaje que partía de las técnicas teatrales, y que evolucionó aplicando las técnicas cinematográficas, según García Serrano:

Los realizadores que ponen en escena los espacios dramáticos proceden de este medio o se forman en él, al tiempo que son inventores de una narrativa televisiva que prevalecerá durante más de una

década: el tele-teatro se impone, aunque ha perdido la esencia misma de la teatralidad: la del espectáculo en vivo, la del directo (García Serrano, 1996: 75).

Para Vázquez Montalbán, el lenguaje televisivo prosperó poco porque la experimentación televisiva se redujo al mínimo en los inicios:

La producción nacional se limita a la telenovela y al teleteatro, géneros que no se distinguen en nada. El estatismo visual del teleteatro es el mismo estatismo visual de la telenovela. Donde se ha experimentado más en transmisiones deportivas y de toros: la práctica ha condicionado una cierta seguridad lingüística (1973: 65).

Además, el autor recoge una serie de datos interesantes sobre la primera conciencia lingüística de Televisión Española:

El trasvase de las inquietudes cinematográficas a las de televisión es un proceso lento, que todavía hoy (escribe en 1964 o 1965) no ha terminado, como no ha terminado la adaptación de directores y realizadores teatrales a términos de televisión. El campo idóneo para ensayar remedios teatrales a términos cinematográficos como el de la relación en directo. Todo o casi todo lo que se hizo fue imitación de cine grande. Las más de las obras dramáticas que se llevan a televisión se adaptan en virtud de criterios válidos para un guión cinematográfico (Ibid).

Según Pedro Amalio López (1998) en la evolución del lenguaje de la televisión es imprescindible recordar los condicionantes materiales. Esta opinión también coincide con la propuesta por García Serrano (1996) y la de Vázquez Montalbán (1973). Los rudimentarios medios técnicos de los que dispuso la televisión en los inicios no permitían que los realizadores desarrollaran todas sus posibilidades expresivas, sino tenían que limitarse al espacio disponible y realizar las obras con gran habilidad. Pero para el realizador Amalio López se estaban sentando las bases del lenguaje televisivo y se generaron algunas soluciones prácticas que en aquellos momentos utilizaban los realizadores (2002: 85-86):

- Las cámaras permitían una cierta libertad de movimientos, pero se revelaba muy útil la puesta en escena en la que los actores ayudaran a componer el encuadre. Se generalizó un consejo: No muevas demasiado las cámaras, mueve los muñecos.
- La necesidad del cambio de óptica para obtener el encuadre adecuado sin apenas mover las cámaras hacía que las dimensiones del decorado o las distancias entre personajes parecieran exageradamente diferentes cuando se pasaba de un plano corto tomado con teleobjetivo a plano general con un objetivo angular.

- El tiro frontal contra el decorado confería al plano un aire teatral y frío. Se descubrieron los tiros en diagonal, que resaltaban los ángulos del decorado.
- Los movimientos de los actores no eran en horizontal, como en el teatro, ni en vertical, como en el cine, sino en diagonal, en el eje de las cámaras.
- En las acciones breves sin excesiva complejidad escénica, los decorados de dos paredes eran más funcionales que los tradicionales de tres.
- La precisión que se exigía a los actores durante la emisión, sin las pequeñas libertades que permite el teatro en directo y el insuficiente número de ensayos demostró la poca eficacia de los ensayos de mesa.
- La planificación debía ser previa a la puesta en escena. Uno de los mayores errores de la televisión al emitir teatro es que el realizador ensaye una obra con visión teatral y decidir después la planificación: el realizador que actúe así estará realizando una retransmisión.
- Los tiempos reales de las acciones no ensayadas con el atrezzo eran insufribles y producían pausas que caían plenamente en el ridículo. Estas acciones debían cubrirse con diálogo o complementarse con otras secundarias.
- El tamaño de la pantalla y la facilidad con la que se dispersa la atención del espectador hace que en los planos generales los detalles y sutilezas sean imperceptibles. Se deben reservar para dar alguna información de situación. Para el proceso narrativo es necesario apoyarse en los planos cortos.
- La televisión exige una narración directa. Adquiere su máximo vigor en la síntesis, mientras el teatro alcanza sus cotas más depuradas en el análisis y el cine en la sugerencia.
- La música debe seguir de alguna manera los hábitos cinematográficos pero sin caer en sus frecuentes desmesuras.

El aumento de los espacios disponibles para los ensayos, al alquiler del plató en Sevilla Films permitió que la calidad de los programas aumentase, ya que se disponía de más tiempo para los ensayos, el ajuste y construcción de los decorados. Según Pedro Amalio López:

Este mayor reposo y ambición en el tratamiento del programa generó otra consecuencia venturosa: buena parte del personal técnico se especializó en los dramáticos con la subsiguiente fluidez y

eficacia en la interpretación de las órdenes del realizador. Gracias a la clarificación de las instrucciones verbales dejó de ser una temeridad el trabajo de las cámaras dentro del decorado o el disimular pequeñas aberturas en los decorados que posibilitaran tiros antes insólitos como el juego de plano y contraplano (Pedro Amalio López, 1998: 88).

El realizador sostiene como idea principal que estos cambios no habían cambiado el lenguaje de la televisión, simplemente se había depurado y enriquecido en lo formal (Amalio López, 1998: 88). Posteriormente, las técnicas de realización evolucionaron gracias a la incorporación del montaje físico de la cinta, después en los años setenta el montaje electrónico. Ello posibilitó, según Amalio López (1992: 89) la posibilidad de trabajar por separado imagen y sonido y se eliminó la última de las grandes limitaciones técnicas que había padecido la televisión. Y sobre la evolución del lenguaje, el realizador matiza que el lenguaje televisivo no es cinematográfico pero heredó su preceptiva:

Sabemos que el relato cinematográfico se construye en cada plano y el director tiene el reto de que la sucesión de todos ellos construya una realidad ostensible o, si se quiere, una continuidad estética coherente. En televisión ocurre todo lo contrario: se parte de una concepción total y el realizador tiene el desafío de desglosarla en planos que se concatenen sin interrupción y que no deben traicionar a esa visión de conjunto. Las experiencias acumuladas dieron personalidad al lenguaje de la televisión que, en un efecto de rebote, fue tomado por su antecesor, el cine (Amalio López, 2002: 90-91).

Para el realizador Alfredo Castellón el lenguaje de la televisión también se situaba en un término medio entre el cine y el teatro:

El lenguaje está en un término medio entre el cine y el teatro, lo hay. En teatro no llega a ser teatro puro, con esa cuarta pared del público. En televisión es la cámara, en el cine nada tiene que ver con el teatro.

Pero la televisión, pienso yo, puede servir con más fidelidad al teatro que el cine. Tiene un lenguaje más estático, más próximo y no sólo por el clásico “primer plano”, que algún estudioso lo ha definido como el paradigma de la pequeña pantalla, y que yo niego. En televisión, como en el teatro, funcionan muy mal las metáforas, la elipsis, las sugerencias visuales y, a veces, hasta ese primer plano tan ponderado (A. Castellón, entrevista personal, 14 abril de 2015).

Otro de los realizadores que trabajaron en el medio, Alberto González Vergel, al exponer las diferencias entre los lenguajes teatral, cinematográfico y televisivo³⁶,

³⁶ Coll, A. Entrevista a Alberto González Vergel. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, (26), 275-286.

“indica que el plano como uno de los recursos utilizados en cine y en televisión no es solamente la fotografía de “algo”, sino que es “algo” en sí mismo, y este concepto es lo que diferencia ambos medios con el teatro”. Para González Vergel, la puesta en escena en televisión estaría condicionada por el tamaño de la propia pantalla y el medio íntimo en el que se manifiesta.

Según Castellón, el lenguaje de la televisión se situaría entre:

El lenguaje está en un término medio entre el cine y el teatro, lo hay. En teatro no llega a ser teatro puro, con esa cuarta pared del público, en televisión es la cámara, en el cine que nada tiene que ver con el teatro.

Pero la televisión, pienso yo, puede servir con más fidelidad al teatro que el cine. Tiene un lenguaje más estático, más próximo y no sólo por el clásico “primer plano”, que algún estudioso lo ha definido como el paradigma de la pequeña pantalla, y que yo niego. En televisión, como en el teatro, funcionan muy mal las metáforas, la elipsis, las sugerencias visuales y, a veces, hasta ese primer plano tan ponderado. No hay un realizador que destaque sobre otro, no. Eso sucede en cine. En televisión se hacía mejor o peor (A. Castellón, entrevista personal, 14 de abril de 2015).

Por su parte, López Mozo (2002: 158) reconoce que la incorporación del teatro fue muy importante para romper la vinculación de la televisión con la radio y abrió insospechados horizontes al nuevo medio de expresión, contribuyendo a dotar al medio de un nuevo lenguaje. López Mozo señala que la incorporación del teatro a la televisión favoreció a aquél en los siguientes términos:

El teatro ganó que el repertorio dramático universal entrara en miles de hogares españoles y que nuestros mejores actores adquirieran tanta popularidad como las figuras del cine, algo que el teatro no podía proporcionarles. Se ha dicho que Estudio 1 influyó en que aumentara el número de espectadores en los teatros y que despertó muchas vocaciones profesionales. A mi modo de ver, uno de los grandes logros de Estudio 1, sino el mayor, es que llevó el arte escénico, aunque fuera en forma de sucedáneo, a ciudades, pueblos y aldeas a los que jamás había llegado una representación teatral (López Mozo, 2002: 159).

Además, recoge la idea de que el éxito logrado por el programa *Estudio 1*, considerado como mítico del teatro en televisión, fue desapareciendo a finales de los setenta y en los ochenta. López Mozo (2002: 159) recoge las palabras de Pedro Amalio López (1998) quien afirmó que las causas de la desaparición de *Estudio 1* se debieron a la megalomanía de algunos profesionales, cuyo recurso a medios técnicos más propios del cine, acabaron sumiendo en la ruina económica al programa al convertirse en una copia del cine.

Al mismo tiempo, López Mozo (2002: 162) manifiesta que no comparte la idea de que emitir teatro por televisión sea la mejor forma para fomentar la afición del público por el teatro, y aumentar el número de espectadores que acuden al teatro. No obstante, afirma que la opinión de los realizadores que trabajaron en el medio y dieron su versión de cómo era el teatro para televisión en aquella época, dan testimonio de que no hay nada que cuestione la compatibilidad del teatro y la televisión.

En este acercamiento a la cuestión de si se creó un lenguaje específico para el medio televisivo, Fermín Cabal (2002: 173) plantea tres tipos de propuestas lingüísticas cuando hablamos del lenguaje de ficción en la televisión:

1. Relatos que utilizan el lenguaje del cine: Películas que están hechas con lenguaje de cine, y en formato cine para ser presentadas en salas de exhibición de cine y que luego se exhiben en televisión. Y, en segundo lugar, el material de las ficciones propias de la televisión rodadas en soporte film. Generalmente usa el lenguaje tradicional del cine, pero las condiciones de producción inducen ese lenguaje de un modo natural.
2. Relatos que utilizan básicamente el lenguaje del teatro: Son obras de teatro grabadas para televisión y que conservan los procedimientos expresivos del medio original.
3. Relatos que utilizan básicamente el lenguaje de la televisión: Es decir, programas de ficción de diversos formatos, grabados en un plató.

A partir de estas tres propuestas, Cabal delimita que existe una especificidad de lenguaje determinada por las condiciones de producción y la utilización de un lenguaje distinto:

Desde mi punto de vista existe esa especificidad de lenguaje que viene determinada por las condiciones de producción. Hay una cosa clarísima, y es el diálogo. En definitiva todo relato dramático es un encuentro entre un diálogo y un actor. Entiendo por diálogo no sólo la palabra hablada, sino también todos los elementos gestuales, etc. Ahí es donde aparecen los signos dramáticos. En ese momento vemos, yo creo que con toda claridad, que hay una respuesta diferente en los distintos medios. En el cine el diálogo es un elemento de apoyo a otras cosas que son más sustanciales en el relato.

En el teatro ocurre todo lo contrario: el diálogo es, prácticamente, lo único. Creo también que ahí está uno de los puntos centrales del asunto: cuando rodamos en el cine, rodamos en una fragmentación absoluta porque la continuidad no es una exigencia del relato. Cuando trabajamos en el teatro nos situamos en el polo opuesto: sólo el diálogo asegura realmente la continuidad, a pesar de todos los lenguajes paralelos que queramos meter y que a menudo sólo redundan en tiempos muertos. Cuando

queremos meter prisa, cuando picamos, cuando exigimos a los actores que hagan las transiciones más rápidas, estamos comprimiendo, amortiguando y apoyándonos cada vez más en el diálogo. Una obra de teatro tiene tres mil líneas. Pasa al cine y se convierte en una obra de mil quinientas o en su defecto en un aburrimiento absoluto (Cabal, 2002: 74).

Para el autor, la televisión se marcó inicialmente como referente el cine, y a través de la práctica artística, se encuentra un lenguaje propio que responde a las necesidades del medio; ese referente cinematográfico es una idea caduca, que se abandonó hace muchos años en todos los países y que en España se ha abandonado en los últimos diez años (Cabal, 2002: 176).

De lo anterior, se derivaría la idea principal de que la televisión en sus orígenes empezó a trabajar con los referentes del medio cinematográfico. A través de la experiencia y la práctica artística, el medio encontró un lenguaje propio, que respondía a la demanda del nuevo medio. Así lo expresa Cabal:

Después de tres años en Televisión Española, he llegado a la conclusión de que el teatro necesita un enfoque descaradamente atípico en televisión. Si lo que se pretende hacer es luchar por audiencias y competir con las privadas, el teatro no tiene espacio posible. Pero la televisión pública debería, y más en una cadena como la 2, asumir la responsabilidad de que el repertorio del teatro forma parte del patrimonio nacional histórico, y quizá podría ofrecer un abrigo muy adecuado para sostener la existencia de todo ese repertorio clásico, con un enfoque abiertamente culturalista, casi arqueológico. Respetando al máximo el lenguaje teatral y privilegiando la palabra y la interpretación. Es decir, al contrario de lo que suele hacerse ahora, en que privilegiamos el espectáculo, y tendemos, en aras de una supuesta «agilidad narrativa», a sustituir el lenguaje teatral por el del cinematógrafo, trabajando sobre la fragmentación y en contra de la continuidad, y por tanto impidiendo que la delectación de esos productos se produzca por el camino natural del teatro que es la comunicación a través del actor (Cabal, 2002: 177).

Por su parte, Virginia Guarinos (1992) también se pronuncia sobre la especificidad de un lenguaje televisivo entre el teatro y el cine:

La enunciación dramática televisiva se constituye en un discurso económico, ya que con respecto al teatro recorta la información general que la puesta en escena puede ofrecer al espectador, y con respecto al lenguaje fílmico narrativo no ofrece determinadas informaciones porque sólo puede trabajar con un corpus reducido de significantes. Sin embargo, el lenguaje fílmico del teatro en televisión siempre será más redundante que el teatro en vivo por sus propias características técnicas (...). La televisión cuando hace teatro, a pesar de las concesiones que realiza el lenguaje escénico, no puede renunciar a desarrollar en el lenguaje fílmico televisivo sus mecanismos de redundancia porque necesita asegurarse la comprensión, porque, aunque el telespectador converse simbólicamente con el texto, no existe la posibilidad de reciprocidad y el discurso es irrepetible (Guarinos, 1992: 61-62).

De la situación descrita, se deduce que el lenguaje de la televisión se encuentra entre el teatro y el cine, adoptando de cada uno de los medios los recursos que harán comprensible la obra por parte de los espectadores que contemplan una obra en televisión.

Además, para Guarinos, la televisión presenta una gran variedad de géneros, como hemos matizado en anteriores apartados, con el objetivo de establecer una comunicación con los espectadores. Pero Guarinos remarca que la televisión ha absorbido modelos discursivos de otros sistemas, uno de ellos, el teatro:

Independientemente de que la televisión como discurso posea en abundancia modelos teatrales a causa de la búsqueda e imitación de procedimientos que realizó del cine, la publicidad y el cómic, existen otras relaciones que convierten al auténtico discurso dramático televisual en pieza extraña dentro del macrodiscurso televisivo y exclusiva del mismo (Guarinos, 1992:69).

De ello se desprende la idea de que el teatro en televisión se concibe como un espacio con un tratamiento especial, con procedimientos del teatro. En los espacios dramáticos en televisión el teatro es una ficción narrada de un modo peculiar (Guarinos: 71).

En la revista *Teleradio* también se recoge la cuestión de si la televisión tiene un lenguaje específico, autónomo y común para toda su ilimitada y heterogénea variedad de productos y programas. Y de este modo se describe la especificidad de este lenguaje:

Existe evidentemente un lenguaje de la televisión e, incluso, un lenguaje de la televisión informativa, dentro del que cabe distinguir, por un lado, el lenguaje de la retransmisión directa, es decir, el de la telecámara, y por otro el de la filmación con cámara mecánica. Hay un tronco común del que se han desgajado estas ramas: el lenguaje del cine. Y por supuesto cabe hablar del teatro en televisión y del de la televisión educativa, todos los cuales y muchos más que pudieran citarse, tienen especialidades “fonéticas”, “prosódicas” y “ortográficas” propias. La televisión, que al mismo tiempo, es cine y teatro y aula docente y sala de conciertos y medio informativo y espectáculo de variedades, tiene, pues, tantos lenguajes como “géneros”, o si se prefiere un único idioma oficial yuxtaposición de infinitos dialectos diametralmente opuestos entre sí, al que no se puede aplicar el calificativo unitario de televisivo (PEREZ CALDERON, M. “¿Qué es lo televisivo?”, *Teleradio*, 1970, nº 644, p. 9).

La televisión en esta búsqueda de un lenguaje específico está más cerca de la cinematográfica que la teatral, puesto que tiene al espectador mucho más próximo al actor. Por tanto en una obra teatral televisada, el gesto del actor no podrá ser nunca el mismo que en el teatro, donde se necesita llegar más lejos por la extensión del espacio escénico. Cabe recordar en este punto la posición de Guerrero Zamora:

Cuando la cámara va a un actor, en primer plano, el actor debe tener un sexto sentido, el de la cámara. Esto se debe hacer en el ensayo. Cuando está en un primer plano, su interpretación debe ser puramente cinematográfica. Se le exige que no se mueva mucho. En cambio, cuando se hace un plano general, entonces el actor tiene que ser teatral. La dimensión de una pantalla de cine en plano general permite ver la del actor; en una pantalla de televisión, no (*Teleradio*, “Llamada a diálogo. Hoy: el teatro”, 1961, nº 165, pp. 19-22).

En los últimos espacios teatrales de televisión se observó la pérdida de la estética del teatro en televisión, la estética de etapas anteriores de producción propia, los años de obras llevadas a la perfección en *Estudio 1*. Guarinos (1992) lo relata de este modo:

En la etapa que vivimos actualmente la estética del teatro en televisión es mucho más la de las tv movies, la del cine, salvo por el intimismo y el mayor uso de interiores. NO podemos hablar de un lenguaje exclusivamente televisivo, pero tampoco se puede hacer de otros dramáticos televisivos que hasta el momento tenían sello propio y se diferenciaban entre sí con otros ficcionales de televisión.

Estamos en una etapa de homogeneización a favor de procedimientos fílmicos plenos y en detrimento de elementos tradicionalmente teatrales (Guarinos, 2002: 75).

Con respecto a esta etapa final de oro de los dramáticos, Calvo Carilla (2010:351) apunta que entre los hombres de teatro y de la crítica existía la convicción de que la edad de los dramáticos había acabado ya, y hace referencia a ese clamor por parte de algunos realizadores a la vuelta a la estética del teatro en directo, a la ausencia de unos códigos específicos televisivos e incluso una cierta monotonía en la realización y emisión del espacio.

Por su parte, Rafael Herrero, aclara que la decadencia del teatro en la década de los ochenta y noventa se debió a:

La evolución del lenguaje televisivo fue lo que desencadenó la decadencia del teatro en TVE. El espectador demandaba unos contenidos más apoyados en la imagen, que en la palabra. Contenidos con multiplicidad de acciones, con un ritmo más trepidante, con un desarrollo narrativo más inmediato. La unidad de acción, del teatro, y su estructura clásica, basada en el planteamiento, nudo y desenlace, ya no era aceptada por la audiencia (R. Herrero, comunicación por correo electrónico, 20 de abril de 2015).

La realizadora Josefina Molina que trabajó para el espacio semanal *Hora Once* y posteriormente en miniseries filmadas para Televisión Española, también opina sobre si la televisión tiene un lenguaje específico. Molina (1995: 149) nunca se planteó hacer una cosa específica con un lenguaje televisivo y reconoce que nunca ha entendido cuál es ese lenguaje. “Creo que cuando utilizas tres cámaras, estás utilizando el mismo

lenguaje pero con distintos medios”. En televisión, para la realizadora, se utilizan las tres cámaras y se realiza el montaje al mismo tiempo, aspecto que en el cine es diferente, y matiza que en las obras teatrales se utiliza una puesta en escena más teatral.

Por su parte, el productor ejecutivo César Gil sobre la existencia de un lenguaje específico para el medio televisivo, manifiesta que:

No estoy seguro de que sea un lenguaje diferente. Evidentemente, no es lo mismo una pantalla grande que una pequeña, sí que hay unas influencias notables iguales. En el cine, antes se rodaba plano a plano y se sigue rodando. En televisión, eso también se hacía y ralentizaba, por influencia del cine. A mí eso me enfadaba pero también daba buenos resultados. En televisión, cuando se hacía en blanco y negro, se editaba en dos pulgadas, sin editoras y con golpes y se sincronizaba como se podía. Luego vinieron los avances, tres y cuatro cámaras, y se realizaba muchas veces en directo en grandes bloques. En cine, sino haces plano secuencia no lo puedes hacer.

Trabajé con los principales realizadores. Pérez Puig, Pedro Amalio López, Bernardo Rico, Alfredo Castellón, etc. Se hacía por bloques largos, eso en cine no se podía hacer, se puede hacer un plano secuencia. La primera vez que se hizo un plano secuencia, a 360 grados, fue en Doce Hombres sin piedad, de Pérez Puig. Yo no intervine. Con un plano secuencia, se cerró todo el estudio, delante y detrás, se hizo el plano inicial (César Gil, conversación telefónica, 20 de abril 2015).

5.3. El realizador en la puesta en escena de una obra teatral

El concepto puesta en escena procede del mundo del teatro. En esto coinciden Bordwell y Thompson (2002), Bettetini (1977), Raimondo Souto (1993) y Barroso (1988, 2008).

Bordwell y Thompson se refieren así a la puesta en escena:

El término original francés, *mise-en-scène*, significa poner en escena una acción, y en un principio se aplicaba a la práctica de la dirección teatral. Los estudiosos en cine, extendiendo el término a la dirección cinematográfica, utilizan el término para expresar el control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica. Como sería de esperar según los orígenes teatrales del término, la *mise-en-scène* incluye aquellos aspectos del cine que coinciden parcialmente con el arte teatral: los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes. Al controlar la puesta en escena, el director escenifica el hecho para la cámara (Bordwell y Thompson, 2007: 145).

Bettetini (1977) recoge las lecciones de Eisenstein, a la hora de proponer una concepción de la puesta en escena:

Se puede aislar una sucesión de fases distintas en el proceso de generación de un film, fases que desarrollan la tarea de escenificación de una puesta en escena, la puesta en escena en una sucesión de encuadres, cada uno de éstos es, a su vez desarrollado en una sucesión de momentos de recitado, retomados desde un punto determinado (puesta en encuadre) (Bettetini, 1977: 119).

Y en los mismos términos se expresa Raimondo Souto:

La puesta en escena define la dirección de actores, el proceso de encuadre y la selección de planos, la marcación del desplazamiento de los intérpretes y la cámara, los campos cubiertos en el escenario, la coordinación de factores como iluminación, toma de sonido, ambientación escenográfica, continuidad, etc. Son muchos los factores que se combinan (Souto, 1991: 93).

Por su parte, Barroso también hace referencia a esos mismos aspectos como componentes principales de la puesta en escena:

El concepto puesta en escena posee un claro origen teatral; en este medio, expresa el propio acto del hecho teatral, es decir, de la traslación del texto literario a su representación sobre el escenario (auténtica esencia del teatro): así pues, desde esta perspectiva, el término sirve para referirse a un cúmulo de operaciones heterogéneas que conducen a un mismo fin y que supone desde la dirección e los actores (movimientos, gestos, dicción), hasta la iluminación de la escena o la concepción de los decorados, etc. (Barroso, 1988: 353).

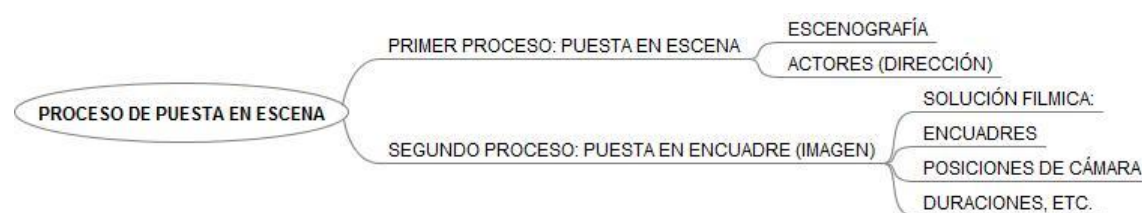
Unos años más tarde, el mismo autor señala que el concepto de puesta en escena se referiría a películas de referente literario o coreográfico, por lo que este término no se aplicaría más que a ciertas producciones que por su naturaleza genérica requieren de un

trabajo escénico más intenso o riguroso (Barroso, 2008: 193). Además, describe que hoy en día sería más adecuado hablar de puesta en imagen:

El concepto de puesta en imagen no es otra cosa que la misma puesta en escena pero desde la consideración ineludible, en el caso de la cinematografía, de que todas las actuaciones sobre la escena (escénicas, coreográficas, etc.) han de ser concebidas y plasmadas no para su contemplación sobre un escenario, sino sobre una pantalla plana y de que, además, todas aquellas situaciones que la escena las resuelve presentando de forma simultánea por el espacio escénico, la cinematografía deberá resolverlas mostrando de forma consecutiva y aislada cada uno de esos centros de atención (Barroso, 2008: 195-196).

Por tanto, en esta última alusión, Barroso diferencia la puesta en escena como competencia del director (responsable de la idea de una obra) y puesta en imagen, la materialización en imagen de los planos, de cuya responsabilidad es el realizador. A este respecto, nos interesa la aproximación al concepto de puesta en escena porque se ajusta a la adaptación de una obra teatral en televisión.

Figura 6. Proceso de puesta en escena y puesta en encuadre (imagen)



Fuente: BARROSO GARCÍA (1988:354)

Desde los inicios de la televisión se producen adaptaciones teatrales y literarias. En una función teatral participan actores, un autor y el público que asiste a dicha representación. La televisión no cuenta ni con la reacción ni con la participación del público (Wagner: 1972,18). Podemos admitir el planteamiento de Wagner:

Se ha dicho que toda la diferencia entre una comedia transmitida y su representación en vivo estriba en los recursos cinematográficos de la televisión. Pero cuanto más se distingue ésta del filme, tanto más se parece al teatro. Si esto fuera cierto, no sería la televisión más que una película con la pantalla muy reducida o una función teatral en distinto foro (Wagner, 1972: 16).

En consecuencia, la adaptación de obras teatrales en televisión requiere de una puesta en escena en la que el realizador trabaja en la dirección de actores y en la concepción de

los medios necesarios para adaptar la obra al medio televisivo (unos decorados, la iluminación, la utilización de determinados códigos audiovisuales, etc.). Para César Gil:

La puesta en escena es al servicio de ese texto, de ese guion, lo va moviendo, pensando en que ya no es para algo estático como en teatro donde no te mueves de la butaca, sino para televisión, donde el espectador salta de un lado a otro, se cogen no en plano general siempre, sino con primeros planos, medios, americanos. Hay toda una teoría, en localizaciones se utilizan planos generales, primeros planos..., un plano de acercamiento es un plano medio o americano (César Gil, conversación telefónica, 20 de abril 2015).

Sobre los tres medios de expresión, el teatro, la televisión y el cine, Barroso (1988: 353) admite el planteamiento de Bettetini, que hemos expuesto ya, según el cual los tres medios comparten el mecanismo de la representación pero a través de tres medios distintos. Compartirían un mismo orden de significantes:

- Intensificación de la música
- Simbolismo de los cambios de color
- Traslaciones espaciales
- Variación en el número de personajes.
- Diferencias énfasis simbólicos

Por tanto, a partir de estas dos ideas tenemos dos transformaciones, siguiendo a Barroso, una relacionada con la puesta en escena o trabajo con los actores, y una solución de puesta en encuadre (imagen). Si estamos analizando adaptaciones de obras teatrales trasladadas al medio de expresión de la televisión, se produce una conjunción de funciones. Coincidimos con el planteamiento de Barroso (1988, 354), al indicar que hay una semejanza entre los conceptos de puesta en escena (del teatro) y puesta en imagen (televisión), con funciones fragmentadas para la puesta en escena (escenografía, actores (dirección) y en el caso de puesta en encuadre o imagen (solución fílmica: encuadres, posiciones de cámara, duraciones, etc.). Desde las prácticas de la realización, este doble proceso se identifica con las artes y técnicas de la dirección escénica, de una parte, y de la dirección audiovisual o realización (Barroso: 1996). Pero en este trabajo no adoptamos la de puesta en imagen puesto que en la base de los espacios dramáticos hay una aproximación al texto dramático, que pasa por una interpretación de unos actores hasta llegar a la representación ante el medio televisivo.

Los realizadores se enfrentan en su trabajo a la etapa más compleja cuando abordan la puesta en escena. Es decir, las múltiples responsabilidades que deben asumir cuando trabajan en la planificación y la posterior realización. Según el planteamiento de Aguilera Gamoneda, De (1965:37), todo programa de televisión constituye un espectáculo que exige una rigurosa planificación previa:

Aunque la televisión como medio de expresión artística se vea condicionada por el teatro, al precisar de una interpretación de sus respectivos papeles por parte de los actores; por el cine, al haber adoptado inicialmente el lenguaje expresivo de éste, y por la radio, dadas la rapidez e inmediatez de los dos medios y la extraordinaria preponderancia de la técnica en ambos, sin embargo, las diferencias existentes entre la televisión y todos y cada uno de estos medios de expresión artística, son evidentes, según indica sir Basil Bartlett (Aguilera Gamoneda, De:1965:37).

Si debemos especificar que un realizador de obras teatrales, tenía ante sí a un grupo de actores que debían representar un texto dramático, pero contaba con la ventaja de que podía ocultar con su cámara a los actores, a los objetos presentes en el espacio escénico y todo ello podía condicionar una narrativa de la historia diferente.

Estamos de acuerdo en que en una obra de teatro como espectáculo de artes escénicas para su representación en directo, el espectador ve el espacio escénico como una imagen plana, no hay posibilidad de crear planos ni modificar lo que está sucediendo en el escenario. Por ello, estamos hablando de dos modos de expresión diferentes y que requieren una puesta en escena diferente. En el teatro hay que hacer llegar a los espectadores las ideas del autor a través de los parlamentos de los actores, en cambio en televisión se pueden transmitir una serie de ideas por el juego de las imágenes captadas por las cámaras. Aguilera Gamoneda, De comenta al respecto:

En la televisión carece la pantalla de ese carácter de exclusivismo, pasando a ser tan sólo un objeto más del mobiliario, susceptible de ser parcialmente percibido por el espectador al no reinar una absoluta oscuridad, y por otra parte, tampoco el espectador forma parte de ningún público ni reacciona colectivamente con nadie, sino que se halla solo y aislado ante el receptor, aferrado a los restos de su actitud crítica inicial (Aguilera Gamoneda, De, 1965:40).

Por tanto, en consecuencia, hay que destacar la importancia de la puesta en escena que se realizó en las obras teatrales que se emitieron en televisión por parte de los diferentes realizadores que trabajaron en el medio, ya que éstos definieron en sus modos de hacer una dirección de actores, un proceso de selección de planos, unos desplazamientos de cámara por el espacio de desarrollo de la acción y una coordinación de los medios técnicos que participaban en la realización de una obra teatral.

Un ejemplo de cómo dicha puesta en escena se llevaba a cabo es la propuesta por el director teatral Federico Ruiz, que resumía dicha organización del siguiente modo:

El proceso es muy complejo y dificultoso. Yo comienzo por adaptar el original a las exigencias de la pequeña pantalla, reduciéndolo al tiempo de la emisión, presentándole un lenguaje televisivo, en el que la expresión y la imagen se antepongan a la palabra. Al escribir la adaptación debe tenerse en cuenta todos los problemas derivados de los cambios de vestuario y pasos de tiempo, difíciles de solucionar porque, en televisión, no existen las largas mutaciones del teatro. Una vez concluida la adaptación escrita, se hace el reparto. Y entonces comienzan los ensayos.

Los ensayos se diferencian a los del teatro. Como, por ejemplo, el montaje de los movimientos, que mientras en teatro son normalmente paralelos a la batería, en televisión se realizan en líneas oblicuas, facilitando los tiros de las distintas cámaras emplazadas (VADILLO, F. “Fuera de cámara. Federico Ruiz”, *Teleradio*, 1963, n° 278, p. 32).

5.4. Códigos teatrales y códigos televisivos utilizados por el realizador

El término código atiende, según el diccionario de la RAE, en una de sus acepciones un sistema de signos y de reglas que permite formular y comprender un mensaje. Un espectador de televisión cuando observa una pantalla o el público que asiste a una representación teatral no es consciente de conocer ningún código, pero si se utiliza un código. Así lo describe Bestard en referencia a los códigos utilizados en el cine:

Esa presentación de los hechos incluye un sistema de signos y señales que permite al espectador comprender y/o dar otra forma al mensaje. Para ello, el director dispone de la narrativa audiovisual, la cual no es más que una gramática expresiva que dispone de múltiples recursos y sirve para contar historias (Bestard, 2011: 27).

Bestard (2011) señala que la temporalidad, la elipsis, el ritmo, el encuadre, el campo y fuera de campo son algunos de los recursos de que dispone el director para narrar unos hechos de forma que la imaginación del espectador se dirija a las conclusiones deseadas por él.

Tanto el cine como el teatro trabajan con conjuntos de códigos, y como señala Bettetini (1977: 79), no homogéneos entre sí en su mayoría. Enumera tres supuestos comunes al teatro y el cine: la primera es que ambos son sistemas de significación con su necesaria decodificación-interpretación; también ambos suponen la producción de una puesta en escena significativa que se lleva a cabo en un espacio casi siempre diferenciado, física y arquitectónicamente (el escenario o la pantalla); y, en último lugar, teatro y cine suponen un intercambio de comunicación directamente institucionalizado socialmente. En el caso de la televisión, se trata de otro medio de expresión, pero siguiendo el planteamiento de Bettetini, y tomando como referencia el concepto de puesta en escena, podemos hacer extensible el análisis al medio televisivo, puesto que es algo que comparten en su base común.

Debemos analizar por separado los códigos del teatro y los códigos televisivos de los que se sirve un realizador para llevar a la pantalla una obra, y tener en cuenta qué códigos del teatro se utilizan en la adaptación de las obras en televisión.

Respecto a los códigos teatrales, para Pavis no existe un código teatral que ofrezca la clave de todo lo que se dice y se muestra en una escena, ya que:

Los códigos teatrales son códigos abiertos, en evolución perpetua, incluso difícilmente formalizables. En esto son semejantes al código de la lengua y se acercan a la oposición habla/lengua; para descifrar un habla particular, es preciso conocer su lengua, por lo tanto su código (Pavis, 1990: 59-60).

Para describir los códigos específicos del teatro, Pavis se sirve de expresiones como especificidad teatral, lenguaje teatral, escritura escénica o teatralidad para diferenciar el teatro de otras artes. Es la semiología la que se plantea si existe un signo teatral y unos códigos propios por parte del teatro:

El signo teatral nunca es la mezcla de diferentes códigos. La única especificidad posible es el hecho de utilizar y reunir, en un mismo espacio y tiempo, diferentes materiales escénicos. Pero esta técnica existe también en otras artes audiovisuales como ópera y cine (Pavis, 1990: 189).

En la misma línea se postula el teórico Kowzan en su obra *Literatura y Espectáculo* (1992), con su aportación al análisis de los signos teatrales. Kowzan desarrolla un sistema de signos, basado en el proceso comunicativo entre emisor y receptor. Al referirse en su obra a la distinción entre literatura y teatro señala que ambos medios se diferencian en:

La presencia de medios de expresión que acompañan a la palabra o la sustituyen, es decir, en los elementos visuales susceptibles de ser comunicados a la vez en el espacio y en el tiempo. No hay literatura sin palabra. El espectáculo puede prescindir de ellas, pero no de los efectos visuales y espacio-temporales (Kowzan, 1992: 151).

Kowzan explica que una palabra pronunciada por un actor tiene una significación lingüística, pero puede verse modificada por diversas características como la entonación, el gesto o el movimiento corporal, que pueden cambiar el sentido. En el teatro, sólo en contadas ocasiones, los signos se manifiestan en estado puro (Kowzan, 1992: 164). También plantea que en una representación teatral todo es un signo; la iluminación, el maquillaje, el vestuario de los actores, la palabra, que se presentan en el espacio y en el tiempo. El semiólogo Kowzan (1992: 166) utiliza la clasificación de los signos, que los divide en signos naturales y signos artificiales. Los primeros los define como “aquellos cuya relación con la cosa significada sólo resulta de las leyes de la naturaleza”. Los artificiales son “aquellos cuya relación con el elemento significado reposa en una decisión voluntaria, generalmente colectiva”.

Clasifica trece sistemas de signos que actúan en el discurso teatral, en el actor o fuera de éste: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor,

el maquillaje, el peinado, el vestuario, el accesorio, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros.

La palabra es el código que está presente en la mayoría de las manifestaciones teatrales y corresponde a aquellas palabras pronunciadas por el actor durante la representación. Es un signo con un estudio por parte de la semiología lingüística y puede plantearse en diferentes planos, el semántico como en el fonológico, sintáctico, prosódico, etc.

El tono no sólo es un signo lingüístico. La manera de pronunciarla le otorga un valor semiológico suplementario (Kowzan: 171). También añade que la dicción del actor puede hacer que una palabra produzca los efectos más variados e imprevistos. El tono es generado por la voz del actor y comprende elementos como la entonación, ritmo, velocidad e intensidad. Añade al acento también como otra variante del tono.

En cuanto a la mímica del rostro, hay signos impuestos por la articulación, en la cual existe un límite entre la mímica espontánea y la voluntaria, y también entre los signos naturales y los artificiales, como los denomina Kowzan. Los signos mímicos son signos artificiales. Hacen que la palabra sea más significativa pero también pueden disminuir los signos de la palabra.

El gesto constituye el cuarto signo planteado por Kowzan. Es el medio más rico para expresar los sentimientos. En el gesto se tiene en cuenta los movimientos de la mano, el brazo, la pierna, la cabeza, etc., para comunicar un signo. Comprende varias categorías, los que acompañan a la palabra o la sustituyen, los que reemplazan un elemento del decorado, un elemento de vestuario, accesorios, que expresen un sentimiento o una emoción.

El quinto signo teatral comprende el movimiento escénico del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico en relación a los demás actores, accesorios, elementos del decorado y espectadores. También incluye en este grupo las formas de desplazarse, las entradas y salidas y los movimientos colectivos.

La finalidad del maquillaje teatral es destacar los rostros de los actores que aparecen en escena en combinación con la iluminación. Por medio de este signo, se pueden crear signos relativos a la raza, la edad, el estado de salud, etc. En definitiva, se puede constituir un personaje.

El peinado puede resultar decisivo y se considera aparte del maquillaje y del vestuario. Puede determinar el contexto geográfico o cultural, así como la época o la edad.

El vestuario es una muestra de signo artificial y constituye el medio más externo al ubicar al actor en un cierto contexto.

Según la clasificación de Kowzan, el accesorio está situado entre el traje y decorado. Un elemento de vestuario se puede convertir en accesorio cuando desempeña un papel particular, independiente de las funciones semiológicas del vestuario.

El decorado o escenografía representa al lugar donde se desarrolla la acción. Kowzan también apunta que también puede significar el tiempo, época histórica, estación, momento del día.

La iluminación, como quinto signo del teatro, delimita el espacio de la representación. Esta acotación se puede hacer trabajando con las luces sobre el espacio al iluminar u oscurecer zonas del escenario y creando áreas de luz. Además, es un signo que permite resaltar o aislar un personaje. Otra de las funciones de la iluminación es la de modificar el valor del gesto, el movimiento o decorado.

La música aplicada al arte del espectáculo cumple la función de sugerir emociones, estados de ánimo o de humor. Permite acompañar a la acción dramática o puede situarse fuera de ella. Es un signo que permite grandes posibilidades en el desarrollo de una representación.

En último lugar, el sonido. Es un tipo de signo natural que no pertenece a la palabra ni a la música, son los ruidos. Kowzan afirma sobre este signo:

Son el resultado involuntario y secundario de la comunicación realizada gracias a otros signos, resultado que no se puede o no se quiere evitar. Sólo nos interesan los ruidos que, siendo signos naturales o artificiales en la vida, son reconstruidos artificialmente para los fines del espectáculo: forman el campo de los efectos sonoros (Kowzan, 1992: 186).

Esta clasificación de signos se puede agrupar a su vez en grupos más acotados. Los signos uno y dos, palabra y tono se refieren al texto dramático; mímica, gesto y movimiento a la expresión corporal; maquillaje, peinado, vestuario a la apariencia externa del actor; accesorios, decorado e iluminación a las particularidades del lugar escénico donde se lleva a cabo la representación; y música y sonido a los efectos sonoros no articulados. Para Kowzan estos son los cinco grandes grupos de signos.

En la realización de un espacio para televisión, los trece códigos o sistemas de signos que enumera Kowzan, pero aparecen y existen también códigos y reglas que servirán para formular y comprender los mensajes por parte de los espectadores:

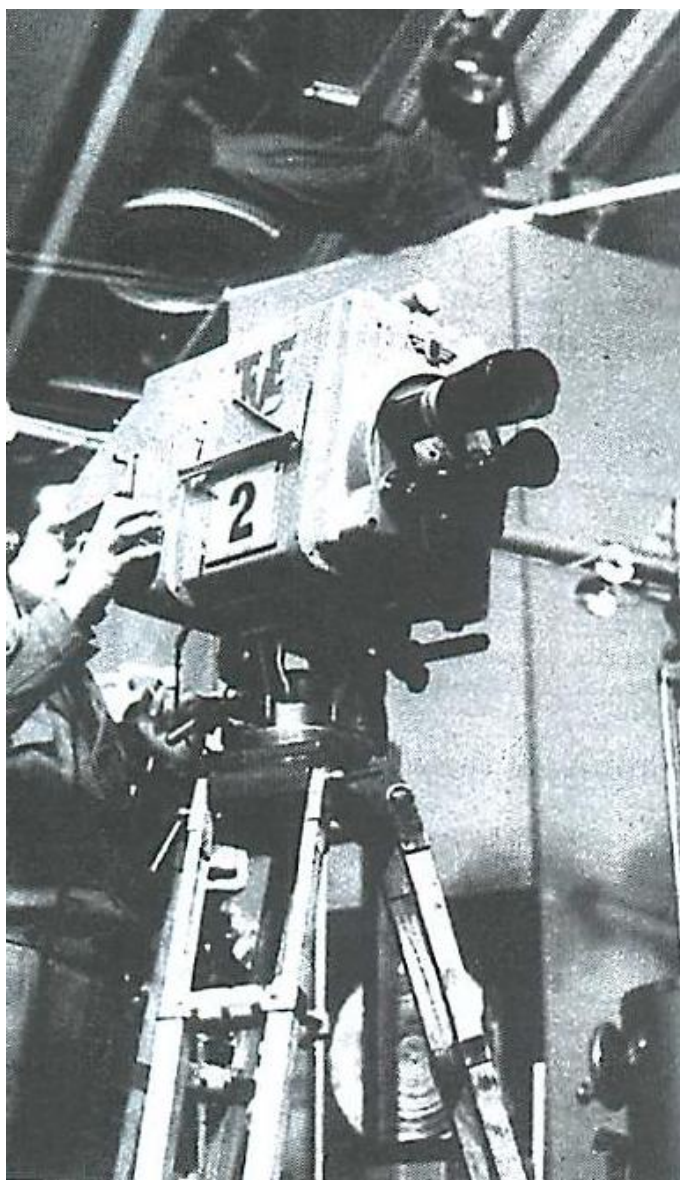
En la fase de la puesta en imagen se inserta el inventario de planos, su escala y su articulación, el encuadre, la angulación, la acción en campo o fuera de él, los movimientos de cámara, la profundidad de campo, la colocación de los espacios bisagra (bloques publicitarios y créditos) y los efectos visuales (Cremades Salvador, 2012: 26-61).

Con referencia a esta clasificación de Cremades Salvador, Espín Templado (2002: 562) también coincide al señalar que hay códigos específicos audiovisuales (de los movimientos de cámara, de las figuras de montaje, de los movimientos internos de la imagen, de la velocidad de paso de imágenes, de transición de imágenes) que entran en funcionamiento, produciéndose a través de ellos el lenguaje fílmico narrativo, y que es generador de una sintaxis distinta de la teatral, y propia del signo televisual dramático.

El teatro no puede ser trasladado a la televisión tal como fue escrito para su representación en directo en un espacio escénico ante un público. Por el contrario, debe enfocarse como una creación distinta, y es la adaptación la primera tarea a la que se enfrenta un realizador. La adaptación permitirá suprimir parte del texto para que la obra dure un tiempo determinado. A continuación el realizador se propone una recreación para el medio televisivo, contando con los recursos de éste. Y esos recursos son los planos, la escala, el encuadre, la angulación, los movimientos de cámara, la profundidad de campo y los efectos visuales.

Esta situación hace inviable la posibilidad de un modelo formal total, en el sentido de un conjunto de codificaciones rigurosas y válidas para una totalidad de los discursos emitidos. Únicamente nos encontramos en condiciones de formular modelos parciales de la configuración semiótica (codificación de los encuadres, las angulaciones, la iluminación, las estructuras narrativas, etc.) y, además, con la consciencia del pluralismo de códigos, en el sentido de que la codificación de unos u otros elementos del lenguaje dependerá no sólo de su inserción en la estructura peculiar (influencia del género), sino también del contexto de la recepción (Barroso: 78-79).

Ilustración 9. El operador, con su cámara, atento para hacer un encuadre



Fuente: *Teleradio*, n° 120

Un realizador se valía de distintos planos y recursos para poner en el aire un tema cualquiera: Plano General Largo, Plano General, Plano tres cuartos, Plano Medio, Primer Plano y Plano Detalle. Cuando una cámara enfoca una escena, hace mucho más que mostrar al público lo que sucede allí. Se seleccionan aspectos de la escena para atraer la atención de los espectadores hacia ciertos aspectos de la acción (Millerson, 2001: 161).

Los planos largos (planos generales, enteros, americanos y medios) tienden a ofrecer una visión descriptiva u objetiva de la acción y se emplean, habitualmente para:

- Mostrar dónde está teniendo lugar la acción.
- Facilitar al espectador el seguimiento de movimientos amplios.
- Mostrar las posiciones relativas de los personajes.
- Creación de ambientes.

Por su parte, los planos cortos (planos medios cortos, primeros planos y planos detalles) tienden a una función expresiva, y se utilizan para:

- Mostrar detalles.
- Resaltar o enfatizar
- Revelar reacciones.
- Dramatizar la acción.

La cantidad de planos que el realizador podía manejar en el transcurso de la emisión es muy amplia. Se buscaba mostrar al espectador el estilo y sentido artístico del realizador, al ser capaz de transformar en imágenes cualquier texto sin necesidad de buscar un dinamismo utilizando otros códigos como la angulación. El realizador cambiaba de un plano a otro con el objeto primordial de dar al espectador, siempre que sea factible, un nuevo y fresco punto de vista. Un plano se elige con preferencia sobre otro porque tiene más interés que el anterior en determinado momento:

Todo plano es el resultado de una mirada de la cámara sobre un objeto, desde distinta distancia o con diferente objetivo, se podrá definir el plano de televisión como la captación por una cámara de televisión de una escena, real o aparentemente, sin interrupción perceptible durante un lapso de tiempo determinado (Aguilera Gamoneda, De. 1965: 85).

Un ejemplo del juego de planos lo podemos encontrar en el programa *Gran Teatro*, en la realización de *Edipo*, la primera tragedia griega en televisión, de Sofocles, en versión de José María Peman, y realizada por Juan Guerrero Zamora:

Va a ser la primera tragedia griega que, en su acción, vestuario, decorados y actitud de los personajes, llegue a los espectadores con absoluta fidelidad a ese adjetivo de griega que tanto nos obliga. En *Edipo* los planos no han de servir únicamente a la finalidad de comunicación con el público, sino que procuran tener sustancialidad y belleza por sí, para lograr una composición estética aceptable.

Ilustración 10. Juan Guerrero Zamora realizó *Edipo* para *Gran Teatro*



Fuente: *Teleradio*, 1962, nº 213

Edipo, inspirado en el famoso mito, se estrenó en la Comedia de Barcelona, donde fue un éxito sin precedentes. También se representó en el Teatro Español de Madrid. La obra presentó para Guerrero Zamora dos dificultades principales: *Edipo* imponía a los actores un estilo trágico de interpretación al que no se estaba acostumbrado en España, y el problema del multitudinario coro que debía estar presente. El realizador lo resolvió interpretando al coro como pueblo, como multitud, pero de una forma estilizada y calculada. Entre los actores que interpretaron esta obra destacaría el debut de Julio Núñez, en el papel de Edipo, del que Guerrero Zamora destacaba su inteligencia y disciplina. Los escenarios fueron obra de Ballester y la iluminación de César Fraile. Marcos Reyes fue el ayudante de realización.

El resultado de la obra se describía del siguiente modo: “Será un *Edipo* distinto, la antítesis de aquel *Edipo* que hicieron Rabal en el Español y el propio Julio Núñez en los Festivales de España. Un *Edipo* con distinta entonación, con diversa actitud, igual en su concepción psicológica, pero diferente en todo lo demás” (RAMOS LOSADA, R. “El día 12 de enero *Gran Teatro* presentará en TVE *Edipo*”, *Teleradio*, 1962, nº 211, pp. 20-23).

Además, los realizadores atienden a otros pormenores en la planificación, y se cuida de que al efectuar el cambio de un plano a otro, las posiciones relativas de los personajes conserven la misma disposición general del plano anterior, apareciendo en la misma

posición, a fin de que no sea necesario buscarlas en el nuevo encuadre, ocasionando lo que se denomina un salto de eje: "En televisión se hace gran uso de los primeros y grandes planos, que acercan la mirada del telespectador a contemplar con gran precisión los detalles más importantes del programa" (Aguilera Gamoneda, De, 1965: 86).

En este encuentro de códigos entre el teatro y la televisión, hay que tener en cuenta que la televisión y el cine trabajan con procedimientos similares y recurren al mismo medio de expresión, los encuadres:

El encuadre en televisión deberá ir presidido más por un criterio de calidad que de cantidad, por lo que la selección del ángulo deberá ser más cuidada en televisión que en el cine, en tanto que la selección del plano es menos característica (Aguilera Gamoneda, De, 1965: 85).

La posible variación de posiciones de las cámaras que se utilizaban determinaban el encuadre, y la composición de diversos encuadres de una unidad narrativa daría lugar a la responsable misión de una realización televisiva:

El encuadre concebido por el realizador logra transportar al espectador, juntamente con la cámara, al sitio y distancia más dispar del espacio y, por otra parte, puede quedar en el mismo punto de vista del personaje que el artista está representado (ROYAN MARUGAN, E. "Los encuadres, medio expresivo de la Televisión" Telediarario, n° 120, p. 24)

El uso de unos determinados encuadres o planos no tenían en la práctica una norma fija para todos los realizadores, sino que varían en cada uno, ya que la sensibilidad artística era diferente en cada persona; por tanto, un espacio no saldría igual si fuese repetido por dos realizadores (Ibid).

Además, el realizador vigilaba los sucesivos encuadres, comprobando que se ajustaban a lo previsto y ensayado en la planificación de la obra:

Ordenando al mezclador el momento oportuno para pasar de una a otra toma y la forma de realizar esta transición (cambio³⁷, encadenado³⁸, fundido³⁹); habrá de comunicar al regidor de estudio las

³⁷ Se utiliza durante una acción continuada dentro de la misma escena, para pasar de una escena a otra cuando no transcurra ningún lapso de tiempo y para pasar de una escena a otra aunque transcurra un tiempo, siempre que varíen el decorado y los actores, con objeto de no inducir al error al telespectador.

³⁸ Se emplea para indicar el transcurso de un lapso de tiempo y cuando el realizador pretenda imprimir un ritmo especialmente lento o representar los sueños.

³⁹ Para expresar el final, bien de una época o bien de un episodio. Según Aguilera Gamoneda, De, se deberá utilizar en muy contadas ocasiones, muy meditadas y nunca dentro de los ocho minutos después del comienzo o antes del fin del programa.

órdenes de entrada⁴⁰ de los diversos artistas o actuantes, así como la necesidad eventual de estirar o cortar sus intervenciones o hacer cualquier otro tipo de indicación que haya de hacerse llegar durante la emisión a los participantes en la misma que se hallen en el estudio y que no estén conectados con el realizador como lo están el regidor de estudio y los operadores de las cámaras (De Aguilera Gamoneda: 1965:73).

Los realizadores por regla general debían de tener en cuenta fórmulas sencillas, narradas de la siguiente forma en la revista *Teleradio*: “Dos buenas tomas, debidamente pensadas y calculadas, con destino a producir un efecto deseado, valen muchísimo más que diez realizadas sin ton ni son y solamente con el propósito de dar movimiento a la escena” (ROYAN MARUGAN, E. “Técnica. Conocimientos complementarios del realizador de TV: Los planos”, *Teleradio*, 1961, nº 163, p. 18).

Otro código televisivo que debían tener en cuenta era la angulación, en picado y contrapicado de una persona, además de la angulación normal. El ángulo de cámara venía definido según convenciones. Las dos reglas establecidas en los comienzos del cine siguieron siendo válidas para los operadores de cámara: la regla de los 180° y la regla de los 30°. La regla de los 180° define que la acción del sujeto o sujetos se produce en el centro de un círculo imaginario cuyo diámetro es el eje de acción. Para evitar el salto de eje, las tomas realizadas se debían grabar desde un lado del eje de acción. Un ejemplo de obra teniendo en cuenta este eje de acción fue *Doce Hombres sin piedad*, de Guerrero Zamora. Cuando la acción se rueda dentro del eje de acción de los 180°, los cambios de emplazamiento de la cámara no deberían sobrepasar los 30° desde su última posición.

El movimiento de la cámara es uno de los códigos que evocan respuestas asociadas en los espectadores, y también proporcionan ciertas impresiones sobre lo que ven en la pantalla (Millerson, 2001, 170). Los efectos producidos por los movimientos de cámara se acentúan más cuando la toma es de un sujeto estático. La sensación de movimiento puede disminuir cuando la cámara se desplaza al mismo tiempo que los sujetos.

La manifestación de uno u otro aspecto en el plano se traducirá en una expresivización de difícil codificación semántica. La variación del significado que introduce en el discurso televisivo la expresivización del plano en virtud de su movimiento no puede establecerse a priori sino que será resultado de la interacción en la estructura final (Barroso: 89).

⁴⁰ Señal hecha al actor para que inicie su actuación. Puede constituir en palabras, sonidos, luces o indicaciones manuales, establecidos de antemano.

Por otro lado, el movimiento de cámara necesitan un motivo, adecuación y efectuarse con suavidad y a velocidad adecuada, pues de lo contrario, resultarán desconcertantes y molestos (Millerson, 2001, 180). Los movimientos de la cámara sobre cualquiera de su eje (panorámicas horizontales y verticales) son de carácter descriptivo, mientras que los movimientos que implican un desplazamiento físico –travelling, grúa- cumplen una función de acompañamiento o seguimiento de la acción. Cebrián Herreros (1978:80) concreta de forma específica los sentidos de los movimientos de cámara y señala la panorámica y movimiento de grúa con una posible codificación descriptiva-narrativa, de movimiento intuitivo para el travelling hacia delante y deductivo para el travelling hacia atrás. Además, Cebrián Herreros aclara que esto no es más que un sentido en abstracto y requiere una actualización en cada una de las obras audiovisuales.

Cada toma, cada plano seleccionado por el realizador, deberá contener todos los elementos necesarios para la creación de la obra final. La tarea del montador consiste en seleccionar planos que tengan una composición aceptable (Thompson, 2001). El montaje es una transición llevada a cabo entre dos planos. Se realiza mediante tres procedimientos fundamentales. Por corte, la transición entre plano y plano no es percibida por el espectador. El encadenado es una transición suave entre planos, conseguida técnicamente mediante el solapamiento de dos imágenes. Por fundido, entendemos una transición mediante el cambio gradual de una de las imágenes. El encadenado y el fundido son percibidos por el espectador:

El montaje es la fase de elaboración en la que mediante la articulación de los planos (sistema visual) en concurrencia con los otros dos sistemas sgnicos de la televisión, a saber: sistema sonoro y sistema escrito-visual se conforma la estructura total del discurso televisivo (Barroso: 425).

En definitiva, con las técnicas de montaje se puede cambiar el significado total de una acción, creando tensión y reacción del público ante los hechos.

Cualquier representación frente a las cámaras no tiene por qué renunciar a los medios expresivos del arte dramático, sino, al contrario, enriquecerse con las posibilidades –visión panorámica, primer plano, etc.- de la televisión. El uso de estos elementos expresivos audiovisuales vistos anteriormente no cambia el concepto del teatro, ya que el diálogo es la base de toda representación. Para Espín Templado (2002: 563) en los mecanismos de los que participa la televisión están presentes estos códigos enumerados:

En la enunciación dramática televisual las secuencias están constituidas por la articulación de planos o planos-secuencias que corresponden a las escenas dramáticas. El discurso televisual, como el cine primitivo, desarrolla unos signos de puntuación específicos utilizando sus técnicas de adecuación a lo dramático: divisiones en actos marcadas por fundidos a negro, oscuro cinematográfico o transiciones desenfoco/enfoco, ajenas ya a las transiciones del lenguaje fílmico, pero existentes en teatro.

Una vez analizados los códigos teatrales y televisivos, extraemos la idea principal de que la forma en que se usen dichos códigos determinará los diferentes estilos de abordar la realización. Esas formas las apreciamos en la forma y en el cómo los realizadores que trabajaron en los programas dramáticos llevaron a cabo su trabajo. Atendiendo a esos códigos, las diferencias y similitudes las encontramos en:

1. La plástica utilizada por cada realizador. Si bien se produjo un desplazamiento de la escala de planificación clásica y se tendió a mostrar en primer plano lo que en cine exigiría un plano medio por el tamaño de la pantalla televisiva, cada uno de los realizadores en función de su estilo y forma de trabajar logró una plástica más o menos expresiva. Castellón a este respecto señala que:

Con 4 días de ensayo, no hay posibilidad de plástica. Hay que hacerlo con la mayor precisión posible. Todo lo demás son mitos. Es de sentido común, no se puede hacer una filigrana, no se puede hablar de un estilo de realizador. Aquel realizador con reflejos y rápido, mejor salía la realización. La diferente formación influye, pero eso no significa crear estilos... Lo de generación tiene que ver con la fecha de su incorporación al medio. Con dos cámaras y cuatro días, se buscaba servir unas imágenes lo mejor posible, evitando todos los fallos posibles. Al realizador le daba tiempo... No había posibilidad de saltos de eje, era fotografía de un teatro. Con dos cámaras, tres, no había saltos de ejes. Plástica es igual a cómo resuelves en ese momento, qué encuadre, qué tipo de plano se selecciona (A. Castellón, comunicación personal, 14 de abril de 2015).

2. El resultado de la realización, si era considerado un trabajo artesanal o un trabajo artístico. Los diferentes fragmentos de la realidad que los planos recogen son los diversos puntos de vista desde los cuales el realizador impone una narración, que a su vez requiere una continuidad. A partir de aquí, podemos plantear que la realización se basaba en un continuo movimiento de planos y movimientos de cámara, o, por el contrario, en una realización escénica, con planos frontales y un planteamiento de una puesta en escena teatral.

3. La dirección escénica. Se aprecian diferencias en cómo un realizador logra el movimiento de los intérpretes mediante la dirección escénica. El teatro es percibido

como una imagen rectilínea pero es en el medio televisivo donde se pueden abordar otros planos.

4. La utilización de la imagen y la ambientación por parte de un realizador para comunicar su “ideología”, su punto de vista. Las ideas sobre el medio televisivo y su formación condicionaron la utilización de la imagen y la creación de un ambiente por parte de los responsables de la dirección y realización de las obras teatrales.

5. La adaptación del texto dramático realizada. Se aprecian diferencias si se trataba de un guion con una descripción de lo que el autor quiere ver en pantalla o hay un equilibrio entre la idea inicial de la obra y el medio televisivo. La elección de una versión particular y peculiar de la obra mostraba la intención del autor en cada montaje.

6. La correcta elección de la dimensión del encuadre. En el encuadre radica el acierto o desacierto en la realización televisiva. La elección de cada tipo de plano venía determinada por el dramatismo que el realizador quería expresar. Para Cebrián Herreros (1978:76) el encuadre compone un sistema de comunicación que cada autor utiliza según su ideología, según sus puntos de vista, es decir, su perspectivismo. Esta dimensión hay que considerarla no sólo a nivel de planos sino también a nivel de montaje narrativo, mucho más rico que el anterior.

7. El olfato del realizador. Es lo que denominamos la habilidad de un realizador para lograr que la representación del texto se enriqueciera con las posibilidades de la imagen. A este respecto, la sagacidad de cada uno de los profesionales para aclarar al máximo en imágenes y palabras la obra diferenció el trabajo de los realizadores. La televisión se dirigía hacia un público multitudinario e indiscriminado, pero la articulación lograda por estos profesionales hacia comprensible al espectador la sucesión de los hechos.

6. CORRIENTES DE REALIZADORES DE TELEVISIÓN ESPAÑOLA DE 1956 A 1975

Para la época que estudiamos, 1956-1975, se pretende establecer las diferentes modalidades con las que trabajaron los realizadores en Televisión Española en la época estudiada. Antes de matizar las corrientes, debemos partir del concepto de modalidad. Según la DRAE, modalidad es el modo o manera de manifestarse la realización o la manera particular de hacer. Las diferentes manifestaciones permiten establecer una tipología de posibilidades y procedimientos de trabajo utilizados.

Las múltiples perspectivas y modalidades que todo realizador posee para interpretar y combinar las estructuras audiovisuales es lo que Cebrián Herreros (1978: 73) entiende por retórica audiovisual. Los medios técnicos de los que dispone un realizador para crear una estructura audiovisual son las cámaras, los micrófonos y las técnicas del montaje. Así se expresa al respecto:

Estos medios le ofrecen la oportunidad de interpretar de una forma personal, con una perspectiva u otra, con una ideología particular o de empresa, la realidad audioscriptovisual. Estos medios congregan un cúmulo ingente de recursos con los cuales el realizador puede construir su obra. El predominio de uno de ellos sobre los demás puede conducir a unos resultados fallidos, pero también a una obra de ámbito personal (Cebrián Herreros: 1978: 73).

El debate en torno a la aportación realizada por los diferentes realizadores que trabajaron en Televisión Española tiene el punto de partida en los pormenores del trabajo de su profesión y que según Cebrián Herreros “Son puntos que se detienen en los pormenores del trabajo de su profesión y de los cuales quieren deducir unas conclusiones de tipo normativo: “hay que hacer esto”, “no se puede hacer lo otro”.

Para Gortari, y según recoge Cebrián Herreros, la televisión constituye un medio de expresión diferente al cine. Los realizadores que han intentado teorizar sobre el tema de las modalidades y procedimientos utilizados apuntan:

Son códigos que recogen las experiencias de su carrera profesional. Querer que se apliquen por igual a todas las obras y todos los profesionales es un grave atentado contra la iniciativa creativa de todo arte. Tales códigos están compuestos por tres clases de normas: las leyes, las reglas y las sugerencias que tienen el carácter de advertencias dirigidas al realizador no demasiado experto ((Cebrián Herreros: 1978: 149).

En otras palabras, un profesional de la realización deberá tener en cuenta los códigos y normas admitidos, ya que a partir de esta normativa efectuará su trabajo.

Según García Barroso (1996: 39), las modalidades de la realización vienen marcadas por una serie de pautas que la posibilitan: el sistema técnico, el lugar y circunstancia, los medios, las características profesionales de los responsables o estilo, etc.

Por esa razón, podemos deducir que a partir de estas peculiaridades los realizadores podrán introducir alteraciones en el modo de trabajo o en las posibilidades expresivas, que condicionarán la naturaleza del discurso audiovisual de los programas televisivos y los dramáticos, en particular.

En Televisión Española, los programas dramáticos nacieron en un ambiente presidido por lo que Vila San Juan denomina “tiempos felices”:

Aquellos tiempos en TVE fueron tiempos felices porque en el terreno profesional estaban presididos por algo que no ha figurado jamás en ningún presupuesto: la ilusión. Allí todo el mundo estaba dispuesto a hacer lo que fuera, desde aguantar un cable de cámara hasta cambiar un rótulo de un atril.

Empezaron los primeros dramáticos que, naturalmente, había que hacer en directo. No es fácil imaginar las filigranas que ello suponía; desde el arreglo del libreto para suprimir o combinar decorados, hasta las pausas que tenía que hacer una actriz en su recitado viendo que al galán aún no habían acabado de cambiarle el traje (Vila San Juan, 1981: 40).

Y es que la tecnología para llevar a cabo los programas en los primeros tiempos de televisión era rudimentaria, al disponer de un único espacio, y en el que desarrollar su trabajo: “En los primeros tiempos heroicos del Paseo de la Habana, con un estudio de quince metros cuadrados y con dos cámaras, se incorporan como realizadores Pedro Amalio López, Fernando García de la Vega, Antonio Ozores, Alfredo Castellón, Diego Santillán (Vila San Juan, 1981: 40).

Díaz también hace referencia a los grandes realizadores que en esta época inicial de Televisión Española ya trabajaban en el medio:

Ahora nadie podría dar un nombre de un realizador en televisión y antes había por lo menos una docena- dice Pepe de las Casas-. Ahí tienes a Juan Guerrero Zamora, José Luis Colina, Pedro Amalio López, Gustavo Pérez Puig, Fernando García de la Vega, etc. Estos señores son los que marcan y crean la historia de la Televisión. A Fernando se le ocurre un día el play-back y así otras muchas cosas (Díaz, 1994: 172).

Será en el año 1962, cuando Fraga Iribarne ocupe el Ministerio de Información, y se se pone en marcha un nuevo plan de programación en televisión para aligerar el monopolio de la programación de la época anterior de Arias Salgado. En este nuevo plan se contempla la incorporación de nuevos realizadores al equipo de Televisión Española. Vázquez Montalbán recoge la opinión de los propios comentaristas sobre la nueva programación:

Novedades en los espacios dramáticos. Por ejemplo, una apertura en los cuadros de realización. A los nombres ya conocidos de Lombardía, Llosá, García de la Vega, Solanes, Guerrero Zamora, Díez, De las Casas, Garrido, Almendros, Vadorrey, Pedro Amalio López, Pena Leira y otros, se incorporan ayudantes de realización que pasan a realizadores y directores cinematográficos y teatrales que prueban este medio expresivo. Veremos realizaciones de Gustavo Pérez Puig, que reaparece, de Federico Ruiz, de Gabriel Ibáñez, de Ricardo Blasco, de Pedro L. Ramírez, Marcos Reyes, de otros cuyos nombres es difícil concretar aún, pero que están a punto de incorporarse a la televisión (Vázquez Montalbán, 1973: 71).

Este nuevo equipo se sumaría al anterior que ya trabajaba desde los inicios del medio. Y es que parece que la idea de conservar lo mejor de los cuadros tradicionales y de inyectar savia nueva, puede ser un experimento de resultados beneficiosos (Vázquez Montalbán: 1973:74).

Unos años más tarde, coincidiendo con la creación del Segundo Canal, también llegaron nuevos realizadores. Baget (1993) afirma que cuando se crea el Segundo Canal, se decide que éste tenga su propio equipo de realizadores, y cuya consecuencia más inmediata es la separación entre una y otra cadena que se mantendría durante varios años. Se buscan realizadores en la Escuela Oficial de Cine (EOC) y también en grupos teatrales independientes. Son los tiempos de la llegada al medio de Claudio Guerin, Antonio Mercero, Josefina Molina, Luis Enciso, Angelino Fons, etc.; del teatro independiente llegan Jaime Azpilicueta, Eduardo Fuller, Jaime Jaimes, etc.

Tienen en común una sólida formación profesional y su ánimo renovador, y gozan de un cierto grado de libertad –formal e incluso de contenido- que por que aquellas fechas empieza a resultar insólita en la primera cadena por cuestiones de audiencia y exigencias publicitarias. Muy pronto será fácil captar que TVE-2 pretende ser una alternativa más que una cadena puramente complementaria. Una cierta idea más renovadora de la cultura va implícita en muchos espacios, sin que éstos sean estrictamente culturales, lo que alejaría a muchos espectadores (Baget, 1993: 168-169).

Para el realizador Pedro Amalio López (1996: 22), al tiempo que se atenuaba la penuria inicial del medio y al amparo de la progresión tecnológica se acentuaba la definición de estilos en la realización. De ahí surgen dos concepciones: aquellos realizadores partidarios de la estética teatral y los profesionales con formación y experiencia cinematográfica. Así se refiere a los realizadores que procedían del teatro:

Algunos realizadores partidarios de la estética teatral insisten en mantener los decorados rectangulares de tres paredes (la llamada caja de zapatos), con el inevitable sofá centrado ante la imaginaria concha del apuntador; puertas laterales, personajes moviéndose en horizontal, primeros planos en las frases largas y medios o generales en las breves, etc. La mecánica de trabajo podría explicarse con el planteamiento de una puesta en escena teatral cuya concreción en guión técnico se iría decidiendo en los ensayos. Podría decirse - haciendo nuevamente una síntesis algo injusta- que la realización debía ser el seguimiento visual de una representación, algo parecido a una retransmisión (Amalio López, 1996: 22).

Del mismo modo, para los realizadores que tenían una formación y experiencia cinematográfica, la cámara era la que debía definir el centro del interés, y preferían según Amalio López:

Decorados con ángulos, ruptura de líneas, dimensiones falseadas, revalorizan los decorados no realistas con cicloramas negros o síntesis estilizadas y comprueban que cuando el juego escénico no es demasiado complejo el decorado de sólo dos paredes es más funcional que el de tres; se intenta eludir el tiro frontal en los planos generales, los actores se mueven preferentemente en diagonal y con frecuencia planifican por sí mismos al aproximarse a la cámara; las tres cámaras se adentran en los decorados o buscan tiros a través de puertas, pasillos e incluso aberturas disimuladas en las paredes hasta el punto de que se hace habitual el juego plano-contraplano; buscando primeros términos; queda abolida la obligatoriedad de que todas las secuencias empiecen en plano general de situación; se olvida el simplista lenguaje de plano medio de la persona que habla y se juega con el off y, lo que es más importante, con la expresividad de pausas y silencios; se subraya que un plano no es un ejercicio aislado de estética fotográfica sino un elemento narrativo según la expresividad del texto y la situación dramática; se experimenta con la profundidad de foco (Amalio López, 1996: 22-23).

De lo anterior se deducen dos formas de realización que siguen procedimientos diferentes. Una cercana al medio teatral, con un espacio de representación limitado por

las tres paredes del teatro y que permitía el movimiento de los actores solamente en horizontal por el espacio escénico; y concepción próxima a las posibilidades del lenguaje cinematográfico, donde se determinaba la posición de la cámara, ya que la elección de un punto de vista afectaba a los otros puntos de vista para que la dirección en pantalla de los actores fuera la misma.

Para García Serrano (1996: 73) los primeros realizadores que trabajaron en el medio fueron Guerrero Zamora, Pérez Puig, Alfredo Castellón, García de la Vega, Armiñan, Lombardía, Almendros, Pedro Amalio López y Ballester, e “incorporaron una narrativa audiovisual a la televisión y encontraron en el medio teatral el mundo más próximo posible a sus limitaciones y expectativas”.

Sobre la incorporación de una segunda generación de realizadores a Televisión Española, el mismo autor indica que se produce cuando Televisión Española necesita reforzar su plantilla para abarcar el recién creado Segundo Canal:

Para llenar de contenidos el nuevo canal emisor, TVE necesita reforzar su plantel de profesionales y se produce la incorporación de una segunda generación de realizadores que, frente al impulso netamente teatral de la primera generación, aportan la frescura no sólo de la juventud sino también de las ideas de la Escuela de Cine y el teatro universitario e independiente, ámbitos de los cuales proceden (García Serrano, 1996: 75).

De igual manera, para Palacio (2001: 126), el cuadro de realizadores y técnicos de Televisión Española y la Segunda Cadena formaban compartimentos estancos: se era del Primer Canal o se era del Segundo Canal y no había posibilidad de intercambio. Para resolver la distribución de los realizadores, según el autor, se recurrió a los diplomados de la Escuela Oficial de Cine (EOC). La llegada de nuevos profesionales significará un cambio generacional en la nómina de los equipos técnicos y creativos habituales en Televisión Española, que para Palacio, tendrá las siguientes consecuencias: trabajadores más dotados, por su formación para el trabajo en soporte fotoquímico, y por consiguiente condicionarán con sus concepciones audiovisuales todo el proceso evolutivo del medio en los años setenta.

Para el realizador Alfredo Castellón las dos generaciones se podrían sintetizar en:

A la primera generación pertenecerían Pérez Puig, Alfredo Muñiz fue ayudante de Pedro Amalio López, Zamora, González Vergel, Alfredo Castellón. La segunda estuvo vinculada al nacimiento del segundo Canal de Televisión Española. Pons se trajo a un grupo de amigos, el que más valía era Guerin. Es el primer realizador que hace televisión porque quiere, por el favoritismo y protección de

Pons. Le permite más días, a los demás nos dejaban sólo cuatro días para grabación o cinco, y quince días de ensayos.

La grabación en bloques era tres y acción. Se equivocaba el actor, era por equivocación de los actores y se repetía... También porque hacían cosas que no eran correctas. El decorado mandaba mucho en televisión.

La Segunda Generación, la escuela de Barcelona, provenía del cine, ni Sergio Schaff, ni Mercedes Vinaret procedían del teatro, excepto uno de ellos, el ayudante Antonio Chic, que si provenía del teatro, y que fue mi ayudante en mi película Platero y yo.

Es difícil marcar estilos en televisión. En cuatro días de realización, es estúpido hablar de estilos. Se puede hablar de estilo en cine, en teatro. Para los realizadores, es una pedantería que no se debe admitir porque en cuatro días no hay posibilidad de estilo alguno. El único estilo era cuando era en directo, y lo marcaba los reflejos. A mayor reflejo, mejor realización.

Yo, en el Paseo de la Habana, utilicé cine con alguna obra de Jaime de Armiñan, la hice mezclando cine, pero los críticos de televisión me ponían a parir siempre que usaba cine, me ponían a parir. (A. Castellón, entrevista personal, 14 de abril de 2015).

De acuerdo a estos planteamientos, se propone un recorrido por las dos principales corrientes, lo que denominaremos Primera Generación, haciendo referencia a los profesionales que trabajaron desde los inicios en Televisión Española y algunos de ellos con formación teatral, y la Segunda Generación, a partir de la creación del Segundo Canal de Televisión Española. Acotaremos el cuadro de realizadores a programas dramáticos teatrales y también se hará referencia a su presencia en otros programas de este género.

6.1. Primera generación de realizadores

En esta primera generación de realizadores consideraremos a aquellos profesionales que llegaron al medio desde los inicios y que tuvieron la responsabilidad de llevar a cabo la realización y dirección de los espacios dramáticos. Díaz narra cómo los pioneros de la televisión llegaron al chalet del Paseo de la Habana:

José Ramón Alonso encargó a José Luis Colina el formar un grupo para la inauguración y posterior servicio regular de televisión. Vinieron Pedro Amalio López, Enrique de las Casas, Fernando García de la Vega y Alfredo Castellón. A ese grupo se unieron otras personas que venían de sitios dispares, como Gustavo Pérez Puig, que llegaba del teatro, o Ramón Díez, un brigada de aviación que se presentó en el chalet. Estas incorporaciones fueron un acierto porque, como se demostró luego, todos ellos habían nacido para la televisión (Díaz, 1994: 197-198).

El grupo de pioneros estaba formado por José Lombardía, José Lapeña y, con ellos Carlos Muñiz, Pedro Amalio López, José Luis Colina, García de la Vega, y Enrique de las Casas. Lombardía era, por entonces, jefe de cámaras, y manejaba una de ellas y, desde ese puesto, y el de iluminador, saltó al de realizador. Lombardía hizo en los primeros momentos un programa infantil que se emitía los jueves. Poco después, *Primer aplauso* y, mientras tanto, también retransmitía el partido de fútbol Real Madrid-Santander. De este modo, narraba en la revista *Teleradio* sus inicios en el medio televisivo:

Por entonces, realicé una corrida de toros desde San Isidro y un partido de fútbol, Sevilla-Atlético de Madrid. En teatro, después de Antes del desayuno, de Guerrero Zamora, con Maruchi Fresno como única protagonista, fue el primer espacio ofrecido. Lo realizó Bernardo Ballester y yo fui iluminador y jefe de cámaras. Después... Gran Parada, en los tiempos en que se emitía desde el teatro de Fomento de las Artes. El público acudía allí para ver el movimiento de quienes teníamos que lanzar al aire el programa, mucho más aún que para ver a sus artistas. Y eso que aquel fue un programa decisivo para el futuro de TVE. Contaba ya entonces, a mi lado, con Ramón Díez, que se incorporó como regidor en 1956 y fue siempre un ejemplo de seriedad y buen hacer profesional (RAMOS LUIS-T. MELGAR. “Lombardía, jefe realizador de TV, cuatro años de baja por accidente”, *Teleradio*, 1968, nº 550, pp. 30-31).

6.1.1. Espadas⁴¹ de la realización de dramáticos

6.1.1.1. Juan Guerrero Zamora

Juan Guerrero Zamora nació en Melilla en 1927. Falleció en el año 2002. Licenciado en Filosofía y Letras, fue un prestigioso crítico literario y director de la compañía de actores de Radio Nacional de España.

Cuando en febrero de 1957 aparece su nombre en las pantallas de televisión tenía tras sí títulos de novelas como *Estiércol*, *Murillo*, *11*, *Melilla* y *Enterrar a los muertos*; otros

⁴¹ Así se refiere Carlos Gortari a los cuatro realizadores de programas teatrales Amalio López, Guerrero Zamora, Gustavo Pérez Puig y González Vergel. En “El teatro y los espacios dramáticos en TVE”, *Pipirijana*, 22, pp. 8-13.

Sin embargo, Castellón, al ser preguntado por esta denominación durante la entrevista responde que: “Espadas, para qué...¿. Qué tipo de espadas tenían?. Todos llegaron a TVE con la televisión iniciada, excepto Pérez Puig, amigo de Colina, que llegó a la par pero no entró en el dramático pasado mucho más tiempo. Y especifica que a Pedro Amalio López se le puede considerar un espada, los demás son buenos espadas en teatro, pero en televisión no se pueden considerar espadas. En la primera época dependían de un realizador y en la segunda época de un aprendizaje poco a poco de la técnica de la televisión, que no podía ser perfecta porque estaban aprendiéndola” (A. Castellón, entrevista personal, 14 de abril de 2015).

tantos títulos de ensayos, Miguel Hernández, poeta, Noticia de Miguel, Las máscaras van al cielo y Judas; un libro de cuentos, Un poco de ceniza; y una interesante obra de teatro Uno de vosotros. Además, había ejercido la crítica teatral de El Alcázar y Fotos, había fundado y dirigido varios teatros de cámara y compañías profesionales, era vicepresidente de la Asociación Internacional de la Crítica Dramática y dirigía la Sección de Producción Dramática y la Compañía de Actores de Radio Nacional de España:

Procedía yo de la Universidad –Filología románica-, la literatura – con varias obras publicadas y las que vendrían- y el teatro escénico. Este origen determinó mi tarea radiofónica y, con la técnica adquirida en este último medio, mi estilo televisual. Mis criterios pragmáticos eran los mismos que informaban o informarían mi Historia del Teatro Contemporáneo: según una escala de valores que, exenta en lo posible de fervores españolistas, pudiera sustentarse internacionalmente (Guerrero Zamora, 1996: 31).

Guerrero Zamora llegó a Televisión Española en 1957, y en febrero de ese año, cinco meses después de la inauguración de las emisiones desde los estudios del paseo de La Habana, asumía el montaje de *Antes del desayuno*, una obra original de Eugene O'Neill, que constituiría el estreno de las realizaciones dramáticas en TVE. La esposa del director, Maruchi Fresno, figuraba como protagonista del reparto. A partir de esta fecha, Guerrero Zamora se configuraba como el auténtico especialista en la dirección escénica para la pequeña pantalla. De este modo relata Díaz los inicios de Guerrero Zamora en Televisión Española:

Juan Guerrero Zamora, parece todo un príncipe de Shakespeare. Un posibilista según sus propias palabras. Un melillense que llegó a la Villa y Corte con una mano delante y otra detrás y acabó dirigiendo la compañía de actores de RNE y controlando los dramáticos de TVE. Se empeñó en que aquella España en blanco y negro, de boniatos y sardinas arenques, cenase con O'Neill, Ibsen o Unamuno, y no sabemos, treinta años después, lo que dejó en el cacumen de aquellas criaturitas con su Estudio 1. En todo caso fue un personaje muy importante en la cultura de dramáticos de la casa y treinta años después le recordamos con “mono” porque gracias a él chicos de provincia nos acercamos a la dramaturgia universal y nos pasó por los morros a los grandes actores y actrices que sólo se veían en Madrid (Díaz, 1994: 16).

El primer hito significativo de Guerrero Zamora se alcanzará en 1958, en el espacio *Fila Cero*. El programa se puso en marcha, como ya hemos apuntado, con la puesta en escena de *La herida luminosa*, de José María de Sagarra, a la que seguirán *La señorita*

de Trévez, Ninotchka, El cero y el infinito, La Celda, etc. Sería la primera emisión fija de un espacio donde se planteaba el montaje de una obra teatral por semana.

En *Fila Cero*, trabajaron por primera vez en televisión actores y actrices como María Dolores Pradera, Concha Velasco, María Carmen Díaz de Mendoza, Maruchi Fresno, María Cuadra, Julita Martínez, Marta Santa Olalla, Luisa Sala, Pastor Serrador, Fernando Rey, Luis Prendes, Antonio Prieto, Angel Picazo, José María Rodero, José Bodalo y otros muchos otros artistas. Y también actores nuevos de la talla de Jesús Puente, Araceli Fernández, María Luisa Rubio, Natalia Figueroa. Para algunos de ellos, el espacio fue su primera escuela y, para otros, con más experiencia, estuvieron desde los comienzos de la televisión trabajando con Guerrero Zamora, que al principio sólo se encargaba de la dirección de los programas, no la realización.

En una entrevista a uno de los actores que trabajaron desde los inicios en Televisión Española, José María Rodero, y recogida por la revista *Teleradio*, se le preguntaba por el género del teatro y su papel en él. Rodero respondía que dentro de su trabajo, que era el teatro, siempre había intentado hacerlo lo mejor posible, luchando por un teatro mejor. Y a la cuestión de las diferencias entre el trabajo en teatro y el trabajo en televisión, Rodero respondía que apenas había diferencias entre trabajar en un medio u otro:

A mí, debo confesarlo, me gusta mucho la televisión, pero no veo diferencias. Como decía un gran actor francés, en el teatro hay que multiplicar las acciones por tres, y en la televisión dividir las por nueve, porque en el teatro estás más lejos, y en la televisión la cámara hace de segundo y potentísimo ojo humano, pero no hay diferencias (BERNARDEZ, J.A. “José María Rodero. Alma bohemia en busca de paz”, *Teleradio*, 1974, nº 881).

Como realizador y director, se proponía ante cada estreno en televisión en el programa *Fila Cero* “conseguir la unidad”. Guerrero Zamora era partidario de la no separación de funciones entre un realizador y un director y así se refería al momento en que un espectador presenciaba en la pantalla televisiva una obra, se estaba cumpliendo la fase última de un proceso indisoluble:

Un proceso que empieza en la elección del tema según sus posibilidades televisivas, que continúa en la designación de los actores más adecuados, que sigue en los ensayos, que ha de manifestarse en el total entendimiento de los factores guion, dirección y realización, que se traducirá en el montaje, vestuario, etc. Es lógico que este proceso unitario esté más cerca de conseguirse a medida que se concentren más funciones en una sola persona. Por eso, es importantísimo que la realización recaiga

en manos del director de la obra. Si yo planifico con minuciosidad en los ensayos y obligo a los actores a moverse en la escena según esta planificación ideal, no cabe duda que nadie podrá realizar mejor que yo en su día el programa. (R. R. L. “Fuera de cámara. Juan Guerrero Zamora ha dirigido en TV unas 250 obras teatrales”, *Telediario*, 1959, nº 66, pp. 9-11).

A partir de 1960, contribuyó a la creación del espacio también dedicado al teatro, denominado *Gran Teatro*, que se orientaría hacia la adaptación de textos clásicos del teatro internacional. Títulos como *Julio César*, *Antígona* y *Otelo* acreditarían la categoría profesional de Guerrero Zamora.

Fue el director de los programas *Fila Cero*, *Gran Teatro*, *La máscara y el rostro*, desde lo clásico hasta lo vanguardista. En poco más de dos años llegó a dirigir más de 250 obras, según datos de la revista *Teleradio*. El director y realizador tenía las ideas muy claras con respecto a lo que se debía televisar en materia teatral:

Bastante de lo que hemos hecho en teatro cae dentro de lo que se debe televisar. Fila Cero es un programa de cierta dignidad y categoría que no se propone principalmente divertir, sino elevar el gusto del público y contribuir en lo posible a su formación. Ya se sabe que es imposible llegar a toda clase de personas con un programa típico como éste. Por lo tanto, ni se puede vulgarizar mucho ni tampoco elevarse excesivamente, pensando tan solo en las clases más preparadas. Teniendo en cuenta el deseable tono medio, noble, al que puedan llegar todos sin violencias, sin esfuerzos. Fila Cero ha abarcado un amplio e interesante repertorio nacional y extranjero en el que todos los géneros desde lo cómico a lo dramático, han encontrado exacta representación (R. R. L. “Fuera de cámara. Juan Guerrero Zamora ha dirigido en TV unas 250 obras teatrales”, *Telediario*, 1959, nº 66, pp. 9-11).

En los momentos iniciales del medio, los realizadores tenían que montar unas dos obras a la semana. Una tarea que exigía una gran preparación, por el mecanismo de los ensayos, las dificultades de la realización al tener que trabajar con sólo dos cámaras, que debían de dar la sensación de contar con cuatro o cinco, la velocidad de concepción, una rápida asimilación en los actores del texto, manifestar un gran tesón en los ensayos, etc.

Para un realizador como Guerrero Zamora, que provenía del mundo teatral, el teatro para la televisión, tenía que sufrir una importante modificación: la proyección de la entidad de la obra teatral a entidad de obra cinematográfica.

Guerrero Zamora durante seis años, de 1956 a 1962, escribió una *Historia del teatro contemporáneo*, labor que compatibilizó con la dirección y realización teatral en Televisión Española. En una entrevista recogida por la revista *Teleradio* realizaba estas declaraciones de hacia dónde iba el teatro contemporáneo:

Actualmente, no estamos en ninguna línea divisoria. Nunca lo estamos en realidad, y si siempre en períodos transitivos. Por tanto, la transición que el teatro contemporáneo, en sus formas y caracteres actuales, parece marcar hacia el futuro consiste: 1) Está definitivamente abolido el personaje como ente individual y privado y, por tanto, desestimada la complejidad psicológica del mismo. Parece ser que se tiende a valorar al hombre como elemento óptico, importando más su puesto y su relación en el cosmos que sus conflictos particulares. 2) Superada la técnica teatral por la cinematográfica y por la televisiva, el espectáculo escénico se dirige a una mayor concentración. Es decir, desnudez de elementos exteriores y profundización de pensamiento. 3) Como el cine y la televisión se definen como espectáculos mayoritarios, aspecto en el cual vencen al teatro, éste habrá de tender a reducir su radio de comunicación, aunque haya excepciones que aparentemente contradigan esto. 4) Como el cine y la televisión cuentan con más medios para recrear de un modo realista cualquier tema, el teatro tenderá cada vez más al acrisolamiento del tipo subjetivo. Por todo ello, y para decirlo de forma escandalosa, me atrevería a afirmar que el verdadero teatro actual tiende a un teatro de catatumbas, a encerrarse en cenáculos escondidos y minoritarios, donde sus nuevos fermentos se desarrollarán y darán lugar a un posterior movimiento de expansión mayoritaria (*Teleradio*, “Juan Guerrero Zamora. Historiador...”, 1963, nº 263, p. 2).

En mayo de 1964 se emitía *La Reina muerta*, de Henry de Montherlant, en *Primera Fila*, adaptada, dirigida y realizada por Juan Guerrero Zamora. La obra había sido puesta en escena en 1957 en el teatro María Guerrero de Madrid, en versión de Fernando Díaz-Plaja. La obra recoge la leyenda de Doña Inés de Castro y sus amoríos con Don Felipe de Portugal. Las dos cualidades fundamentales de la obra, según el realizador, y recogidos por la revista *Teleradio*, residían en la belleza del lenguaje y en la caracterización del personaje del Rey Ferrando; figura que reproduce algo que es tónico en Montherlant: la severidad de juicio (GARCIA MONTENEGRO, M. “*Primera Fila*, miércoles, día 27, *La reina muerta*, de Henry de Montherlant”, *Teleradio*, 1964, nº 335, p. 27).

Otro valor de la obra residía en la contrastación entre dos personajes, el interpretado por la Infanta de Navarra, con Alicia Altabella en el papel, altivo, generoso, pero orgulloso; y el de Doña Inés, interpretado por Maria del Puy, con características más tiernas. La labor de dirección y realización llevada a cabo en esta obra la resumía el mismo Guerrero Zamora de una forma muy breve:

Mi dirección será fundamentalmente de actores, ya que la interpretación aquí es primordial. En cuanto a mi realización, espero responda al carácter poético de la obra (GARCIA MONTENEGRO, M. “*Primera Fila*, miércoles, día 27, *La reina muerta*, de Henry de Montherlant”, *Teleradio*, 1964, nº 335, p. 27).

La trayectoria de Guerrero Zamora fue a partir de este momento ininterrumpida, hasta culminar con la adaptación de *Fuenteovejuna*, que marca el final de esa época. En 1970 es cuando realiza *Fuenteovejuna*, la obra inmortal de Félix Lope de Vega. El realizador grabó en exteriores algunas secuencias, a unos treinta y dos kilómetros de Soria, en Calatrava y él mismo lo narraba de este modo:

Hemos pasado tres días en Soria con todo el equipo técnico y artístico que rueda Fuenteovejuna. Hemos pasado tres días entre cámaras, arcos, cables, forillos, tramoya y truco, viendo delante de las cámaras personajes de 1618 y detrás amigos de 1970. Mientras el equipo prepara unos arcos voltaicos para rodar un plano, nosotros, sentados en una carreta de cántaros que servirá para una secuencia, hemos hablado con Juan Guerrero Zamora (*Teleradio*, “El director y varios intérpretes opinan sobre *Fuenteovejuna*”, 1970, nº 651, p. 14).

Sobre el guión de *Fuenteovejuna*, el director opinaba que tuvo que dar una vigencia actual a la obra y cambiar algo los diálogos del cómico (Mengo) para lograr ese dinamismo que exigía un medio distinto al teatro, como el cine y la televisión.

Ilustración 11. El equipo técnico de cámaras durante la realización de *Fuenteovejuna*



Fuente: *Teleradio*, nº 651.

Uno de los planos más difíciles de rodar para Guerrero Zamora en esta obra fue:

El ballet de las muchachas del pueblo. Obtener buenos planos teniendo en la secuencia a todo un ballet tocado con gorros inspirado en el de la Dama de Elche, con incrustaciones de cristal que lanzaban destellos por el sol, fue difícil. Muchos planos se hicieron con cámara al hombro en travelling circular. Y girar con diez kilos al hombro una cámara sin que tiemble es difícilísimo (*Teleradio*, “El director y varios intérpretes opinan sobre *Fuenteovejuna*”, 1970, nº 651, p. 14).

Tras esta representación, una serie de diferencias le alejaron de Televisión Española, aunque no de forma radical. Durante más de un año, Guerrero Zamora estuvo

trabajando en una obra para teatro, *Mirandolina en su posada hace lo que le da la gana*, y también estuvo acabando los dos tomos que le quedaban de su *Historia del teatro contemporáneo*.

Guerrero Zamora Volvió a Televisión Española en 1973 con la obra *Dad al César lo que es del César*. Fue una obra de reencuentro, de remisión. Se trató de un César reinventado sobre nuevos datos históricos. Así relataba el realizador el proceso de adaptación de esta obra:

La obra es original mía casi en su totalidad, tanto por su intencionalidad como por su construcción y concepción. En Julio César, Shakespeare siguió fielmente la historia de Plutarco. Pero ambos desconocían entonces una serie de datos que se han ido descubriendo según el tiempo iba transcurriendo. Y yo me he basado en estos datos para construir una obra diferente, aunque no arbitraria; es decir, metida en su contexto histórico, pero una historia más explorada (J. A. S. “El reto de Guerrero Zamora”, *Teleradio*, 1973, nº 808).

El autor se planteó en esta obra objetivos antitéticos de los de William Shakespeare. Guerrero Zamora buscaba una profundización mayor en el tratamiento del Emperador romano, sus claves personales, sus conflictos, sus relaciones, sus afectos, sus luchas interiores. Y narraba de este modo su concepción de la obra:

He buscado la profundidad, la ordenación, el juego del movimiento, de las luces y de los espacios. El espacio escénico estará conjugado modernamente, con sobriedad, con ahorro de barroquismo. Únicamente irá adornado con motivos romanos sobre disposiciones que no hagan sino resaltar los efectos luminotécnicos (J. A. S. “El reto de Guerrero Zamora”, *Teleradio*, 1973, nº 808).

Dad al César lo que es del César contó en los principales papeles con Paco Rabal, como César, Fernando Delgado, como Bruto, Rafael Tundidor, como Casio, y Manuel Dicenta, como Cicerón, Silvia Tortosa, como Cleopatra, Carmen Bernardos, como Calpurnia, la mujer de César, María del Puy, en Porcia, la mujer de Bruto, y Luisa Sala, Sinilia, la madre de éste. En la realización, Guerrero Zamora tuvo una serie de problemas:

Las dificultades son de varios tipos. Por un lado, la planificación no naturalista de la obra, sino muy compuesta, muy acabada y dirigida hacia el completo de sus posibilidades estéticas. Por otro, el movimiento de actores, pues además de los principales, hay ciento cincuenta figurantes, es decir, un reparto muy amplio. Y por fin, la propia longitud de la obra, pues el libreto se compone de ciento cinco folios (J. A. S. “El reto de Guerrero Zamora”, *Teleradio*, 1973, nº 808).).

En 1979 dirigió y realizó *Los mitos*. Este programa constituyó la última colaboración significativa con el medio televisivo. De este modo lo relataba a Díaz:

Jamás tuve un padrino y no conseguí nada por influencias, por tráfico se dice ahora. Yo era un melillense que llegué a la corte con una mano delante y otra atrás y lo único que puedo decirte es que tenía autoridad en el oficio. Poder no lo sé. Siempre procuré tanto en RNE como en TVE elevar el nivel en lugar de bajarlo, teniendo en cuenta que en los medios de masas había que dar una de cal y otra de arena. Yo fui en mis años mozos un poeta rojo y poco a poco fue trabando contacto con una serie de exiliados españoles (Díaz, 1994: 255).

La televisión vivió una gran época en los dramáticos gracias a la labor desempeñada por este realizador, Juan Guerrero Zamora.

6.1.1.2. Alberto González Vergel

Alberto González Vergel nació en la provincia de Alicante, en Rojales, en 1922. Estudió la carrera de Química en la Universidad de Murcia y allí inició sus experiencias teatrales como director del TEU. Ejerció la carrera durante dos años en una fábrica de cerámica, antes de vincularse definitivamente al mundo del teatro y la televisión.

Su primera experiencia profesional en Madrid fue la creación con Adolfo Marsillach y Amparo Soler, de una compañía llamada Teatro de Arte. En Madrid dirigió dos estrenos importantes para Dido. Uno de ellos le permite ponerse en contacto con Pastora Peña, que le contrata para el montaje de *Té y simpatía*. "Aquel fue mi primer contrato como profesional; es decir, mi primer trabajo que firmé con una compañía en cuya creación ya había tomado parte (L.T.M. "González Vergel", *Teleradio*, 1966, nº 464, pp. 24-27).

La obra de *Te y simpatía* constituyó un gran triunfo, y después hizo un viaje a Barcelona para representar allí *La Gaviota*. Posteriormente, se encarga de otros montajes como *El Ejercicio para cinco dedos* y *La camisa*, que le valió el Premio Nacional de Teatro. *La noche de la iguana* fue su último montaje teatral antes de su llegada a la televisión.

Fue uno de los realizadores más brillantes de Televisión Española. Su primera experiencia en televisión data de 1960. Estuvo un año dirigiendo, sin realizar, un programa quincenal, *Platea*, una antología del teatro breve. Debutó con un drama del mar de O'Neill titulado *Donde está marcada la cruz*. Así describía González Vergel su llegada a Televisión Española⁴²:

⁴² Entrevista realizada por el Centro de Documentación Teatral a Alberto González Vergel en su domicilio de Madrid, con fecha de 21 de mayo de 2004.

http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/video2partes.php?vol=3&doc=3_1 [Consultada en febrero de 2015]

Entro como colaborador en TVE con Francisco Asis cuando es director de programas en el Paseo Habana, crea un espacio para mí, Platea, donde se hace teatro breve. Allí se hace Shaw, Arniches, Benavente... y yo dirijo pero no realizo. Realiza Pedro Amalio López... Cuando estoy o creo estar en condiciones paso a realizar, pero otro programa. Se crea otro espacio, Teatro medianoche, con textos imposibles... y yo hice tres o cuatro. Luego paso a hacer teatro grande en televisión: Primera Fila, teatro nocturno, Gran Teatro y por fin Estudio 1, título con el que se ha mitificado.

Después de aquella etapa en televisión, González Vergel estuvo año y medio sin hacer televisión, dedicado al teatro. Será en el año 1964 cuando lo llamaron de Televisión Española como director y realizador:

No fui de los pioneros de TVE, pero mi debut profesional fue en un teatro en directo con Juan Guerrero Zamora de jerifalte, en los estudios de Sevilla Films, donde están ahora Jumbo. Como el tiempo era el real de la emisión, siempre podía pasar cualquier cosa que convertía el trabajo en un estimulante happening (Díaz, 1994: 287).

Comenzó realizando un programa que se mantuvo poco tiempo en antena, *Teatro de medianoche*, en el que se ofrecían obras de teatro de vanguardia. Posteriormente pasa a formar parte del cuadro de directores-realizadores de *Primera Fila* (Díaz, 1994:284). El primer montaje de González Vergel fue *Los persas*, de Esquilo, con Julián Mateos y Fernando Delgado en los principales papeles. Cuando acabó el programa, le ofrecieron *La vida es sueño* para *Estudio 1*. A partir de ese momento se convirtió en un realizador con continuidad dentro de Televisión Española.

A partir de 1965, Vergel simultaneó *Estudio 1* con el espacio dramático *Novela*. En *Estudio 1*, realizó una selección de las obras más importantes de autores como O'Neill, de Dostoyewskym Priestley, Miller y Unamuno, por citar a algunos de los autores cuya obra llevó a televisión.

González Vergel apuntaba en la revista *Teleradio* que para ser realizador había que saber muy pocas cosas. Destacaba tres reglas fundamentales para el oficio:

- No saber separar la realización de la dirección para los espacios dramáticos.
- La realización tenía la misma complejidad que la puesta en escena y, como ella, no se pretendía sino manejar acertadamente los elementos puestos en juego para expresarse de la mejor manera posible.

- La realización es un modo de expresión que usa de un medio determinado: la televisión.

Se observa claramente a partir de estas tres recomendaciones que González Vergel no es partidario de la separación de las funciones de dirección y realización, y la complejidad del trabajo de realización en un medio de expresión como es la televisión. Se mostró partidario de la especialización del oficio de realizador en el campo televisivo:

Entiendo que ha de haber realizadores de programas dramáticos, como de informativos o de musicales, lo que no excluye que alguien pueda hacer bien un partido de fútbol y una “Noche de Sábado. También es posible que un gran poeta sea, al mismo tiempo, buen autor teatral y novelista. Pero ello no quiere decir que si eres poeta hayas necesariamente de ser autor teatral o novelista de igual calidad (L.T. M. “González Vergel”, *Teleradio*, 1966, nº 464, p. 26).

En igual forma, González Vergel también tenía sus opiniones sobre cine, teatro y televisión. El realizador afirmaba que la televisión estaba entre el teatro y el cine. Del teatro, él era partidario solamente de tomar la continuidad narrativa, el hecho de que el actor interpretaba su papel en forma continua. Del cine, todo lo demás, condicionándolo al hecho de que la pantalla en televisión es más pequeña, lo que obligaba a la hora de hacer su trabajo a utilizar unos planos más próximos y cortos, y también a las distintas actitudes que un espectador tomaba ante la pantalla de televisión frente a la de alguien para el que había sacado una entrada de cine. Este aspecto y el tamaño de la pantalla eran para González Vergel las únicas variantes que habían de introducirse a la expresión cinematográfica para lograr una expresión televisiva.

Esta idea la matizaba en la misma entrevista a la que hemos aludido anteriormente:

El teatro tiene un marco idóneo para el que ha sido creado, el teatro (a la italiana, circular...). Para llevar el teatro a la televisión y al cine, hay que hacer una adaptación formal, fiel a la expresividad de un medio u de otro, pero sin perder la esencialidad del mismo. No se trata de representar en televisión el teatro como se hace en un escenario, es equivoco grabar un espectáculo teatral y pasarlo por televisión como teatro de televisión. Se puede pasar como una muestra de cómo se hace, así lo hace la BBC, en la BBC se hace teatro para televisión como se hicieron en España los Estudio 1. Además, También cuando hay representaciones en directo en el teatro Nacional importantes se hace en directo una emisión de lo que se está representando... como en España se hace con la ópera. Pensar que el teatro en televisión es el teatro fotografiado es un error absoluto, para que el teatro asuma la expresividad televisiva hay que adaptarlo formalmente a esa expresividad.

Podemos considerar que la clave del trabajo de este realizador es la planificación. Para González Vergel, cuando llegaba el momento de la grabación o la emisión en directo,

con una obra completamente planificada, era un realizador que tenía los encuadres y movimientos de cámara previstos:

Lo que busco en las primeras lecturas de la obra es una idea general; después, en los ensayos, al ir moviendo a los personajes y poniendo en pie la obra, surgen determinadas necesidades de planificación, una especie de esquema básico que va anotando el ayudante de realización. Sólo cuando todo esto queda redondeado, planificado en función de las cámaras y el montaje escénico (L.T.M. “González Vergel”, *Teleradio*, 1966, n° 464, p. 27).

Y sobre cómo llevaban a cabo la realización de las obras, explica:

Recuerdo que cuando hice *La herida del tiempo*, un bloque duraba una hora sin interrupción, en un mismo espacio y con tres cámaras, un ambiente, sin cortes... Yo ando por ahí y me recuerdan algunos el éxito y me preguntan por qué no se hace ahora *Estudio 1*. La gente empezó a amar el teatro por la televisión. La gente se aficionó al teatro. Iba al teatro como consecuencia del teatro en televisión. El teatro iba mejor que nunca. En los pueblos más apartados donde el teatro no iba nunca, pero si había un televisor y la gente se reunía para ver los *Estudio 1*. En las grandes ciudades, la vida se paralizaba, no es una exageración, pero es una realidad. No había más que una cadena y luego la 2. No había competencia, eso fue un condicionamiento favorable. *Estudio 1* detenía la ciudad y la gente se quedaba en casa para verlo. Los grandes autores empezaron a ser familiares para la gente. Cuando llega *Estudio 1*, la televisión está entronizada en el país, es casi de dominio público. Hubo antecedentes de *Estudio 1*.

En su trabajo, tenía un cierto regusto por la plástica, por la belleza del encuadre, pero siempre lo entendía como un valor secundario, como algo que debía servir a la puesta en escena de una obra:

Colocar un determinado plano sólo porque hace bonito me parece monstruoso. Lo que debe importar siempre es el eje narrativo, y éste debía ir señalando siempre el encuadre más lógico, el que mayor fluidez dé a la narración, el que origine un salto menos brusco, en definitiva, el que haga progresar más la acción. Esto en líneas generales, claro, porque, en determinados momentos puede interesar provocar un salto brusco para despertar así una mayor atención en el espectador (L.T.M. “González Vergel”, *Teleradio*, 1966, n° 464, p. 27).

De esta cita, podemos deducir que fue un realizador meticuloso. Este aspecto se apreciaba en la importancia que concedía al momento de la adaptación de una obra, porque según él, se decidía todo. Un ejemplo de ello lo encontramos en la versión de la obra de Benito Pérez Galdós, *El abuelo*, emitido en febrero de 1969 en la primera cadena para *Estudio 1*, con la adaptación para televisión de González Vergel a partir de la novela, aunque teniendo presente en ocasiones, la versión escénica del propio Galdós:

Es que, ciertamente, la obra de teatro está muy vieja, desfasada. Incluso en el lenguaje. Por eso, he preferido tomar como texto original el de la novela, aunque, lógicamente, con un enorme criterio selectivo. El abuelo, novela, es un grueso volumen que precisaría una versión escénica de, al menos, tres horas de duración para recoger íntegramente lo puramente argumental (M.L. “*El abuelo*: la voz del amor vence a la voz de la sangre”, *Teleradio*, 1969, nº 582, pp. 22-23).

En esta adaptación, González Vergel optó por una adaptación más libre del texto de Galdós, aunque manteniendo la fidelidad al espíritu del autor y el retrato que hace de los personajes, en lugar de una versión fiel del texto escrito por Pérez Galdós. Para Vergel, esta obra resultó más complicada de adaptación que de puesta en escena. Esta libertad para el texto de *El abuelo* la describía del siguiente modo:

La libertad de adaptación radica, de una parte, en el juego escénico. De otra, en la adaptación literaria del lenguaje de don Benito a un tipo de sintaxis más directa, más adecuada a la pequeña pantalla. Es decir: servir al texto, pero desde nuestros medios y nuestro tiempo (M.L. “*El abuelo*: la voz del amor vence a la voz de la sangre”, *Teleradio*, 1969, nº 582, pp. 22-23).

Y con la realización “pretendo servir al texto, es por ello una realización sencilla, en la que he procurado acercar la cámara a los actores para recoger sus reacciones psicológicas (ibíd.:23). Los cuatro decorados para la obra fueron bocetados por Fernando Sáez y la iluminación corrió a cargo de Ruiz Capillas.

En mayo de 1970, González Vergel realizaba *Las tres hermanas*, de Chejov, con María Luisa Ponte, en Olga, Berta Riaza, como Mascha y Marisa Paredes, en Irina, para el espacio *Estudio 1*. Él mismo calificaba a la obra como “uno de mis grandes amores en mi vida de realizador” (SAN. A. “*Las tres hermanas*, realizada por A. González Vergel”, *Teleradio*, 1970, nº 646, pp. 20-21). Los decorados para llevar a cabo la obra se montaron en el Estudio 2 de Prado del Rey, reproduciendo los salones de una mansión de la clase alta en la Rusia del 1900.

Así se manifestaba González Vergel durante una parada en los ensayos de la obra, en un momento de descanso tras ir de un lado a otro mientras se realizaba la obra: “La realización de esta obra requeriría más tiempo del que disponemos. Pero los realizadores dependemos de la programación, y ésta me obliga a montar *Las tres hermanas* de forma, quizá, un tanto precipitada” (SAN. A. “*Las tres hermanas*, realizada por A. González Vergel”, *Teleradio*, 1970, nº 646, pp. 20-21).

La obra gira en torno a tres hermanas, cuyo padre, antiguo oficial del ejército del Zar, había fallecido. Ellas deciden retirarse a la residencia familiar que poseían en una

provincia, lejos de Moscú. Y para expresar las vivencias, los sueños de las tres muchachas, González Vergel tuvo una serie de dificultades para llevar a cabo la realización: “Chejov creó un mundo de silencios y sugerencias. Los personajes, muchas veces, expresan lo que no sienten. Esto es muy difícil para el autor y el realizador (SAN. A. “*Las tres hermanas*, realizada por A. González Vergel”, *Teleradio*, 1970, n° 646, pp. 20-21).

En 1974 realizaba para *Noche de Teatro*, *Seis personajes en busca de un autor*, la más célebre obra de Luigi Pirandello, y sobre la realización de esta obra comentaba: “Por supuesto, existe un riesgo terrible al pasarlo del teatro a la televisión: es como dar un salto al vacío, porque Pirandello la escribió e imaginó para el teatro, y readaptarlo para televisión es muy difícil televisión (E. H. “Noche de Teatro. *Seis personajes en busca de un autor*”, *Teleradio*, 1974, n° 851).

Ilustración 12. Representación para Noche de Teatro de Seis personajes en busca de un autor



Fuente: *Teleradio*, n° 851.

González Vergel consideraba a *Seis personajes en busca de un autor* una de las doce mejores obras de todos los tiempos:

Estoy felicísimo. Es como un gran premio que a uno le llega de vez en cuando, o una vez en la vida, a lo largo de una carrera profesional, porque se trata de un texto inmortal. Por eso, porque es inmortal, y porque ha habido que pasarlo del año 22 al 74, entre los que una de las diferencias fundamentales es la existencia de la televisión, viene la segunda parte de la respuesta, la cruz del

trabajo. Por supuesto, existe un riesgo terrible al pasarlo del teatro a la televisión (E. H. “Noche de Teatro. *Seis personajes en busca de un autor*”, *Teleradio*, 1974, nº 851).

En un reportaje dedicado en la revista *Teleradio* al realizador González Vergel, el realizador se defendía de esa fama de hombre duro que tenía entre los profesionales del teatro:

Bueno, es cierto que tengo fama de ser una especie de ogro dentro de la profesión, pero se trata simplemente de una cuestión de temperamento. Es decir: yo grito a los actores y a los técnicos y les exijo muchísimo porque me exijo a mi mismo en la misma medida. Pero, una vez finalizado el trabajo, me tomo una copa con ellos. En realidad, los que piensan esto de mí es porque no me conocen lo suficiente. Soy una persona mucho más comunicativa y asequible de lo que a simple vista parece (...). No soy la clase de realizador que acepta todo lo que le proponen. Entonces la selección me la procuro yo mismo, y yo soy el más perjudicado con ello, en el aspecto económico, naturalmente. Yo creo, con Brecht, que el teatro no debe cumplir una misión exclusivamente como medio de evasión. Creo que debemos contribuir, los que de un modo u otro hacemos teatro, al mejoramiento de los condicionamientos sociales, a que entre los hombres se establezcan lazos de solidaridad...- una tarea que debe cumplir el teatro (V.S. “El realizador, ese desconocido. A. González Vergel”, *Teleradio*, 1974, nº 840, pp. 20-21).

González Vergel ofreció a los espectadores de Televisión Española magníficos montajes. Un realizador que demostró a lo largo de esta época que analizamos el conocimiento del oficio del realizador de espacios dramáticos, al mostrar su forma propia y personal para valorizar a las obras sobre las que trabajaba.

Ilustración 13. Realización de González Vergel en una de las mejores obras de todos los tiempos



Fuente: *Teleradio*, nº 851.

6.1.1.3. Pedro Amalio López

Pedro Amalio López Llegó a Televisión Española en 1956, unos quince días antes que comenzasen las emisiones oficiales. Falleció en 2007. Formaba parte de los primeros cuatro realizadores del medio. Trabajó en un amplio campo de programas, de variedades a partidos de fútbol. Sin embargo, su gran vocación era la de realizar espacios dramáticos. De este modo describe el equipo inicial del medio:

Integraban la nómina técnica, artística y administrativa unas cincuenta personas, número probablemente superior al de televisores existentes en la ciudad usufructuados por técnicos y políticos que habían seguido las emisiones en prueba. Se produjeron en el programa inaugural errores mecánicos, fondos musicales a destiempo, documental español doblado en francés, interminables fundidos en negro en espera de que las cámaras llegasen al emplazamiento adecuado, planos de autoridades en muda gesticulación ante un micrófono cerrado... Y es que de aquellas cincuenta personas más de la mitad estaban teniendo en tan históricos momentos su primer contacto con el medio, sin haber recibido ni un solo minuto de formación práctica ni haber visitado un plató de televisión en la lejanísima Europa. Con todo, mal que bien llegó la emisión a su término (Amalio López, 1996: 17).

En aquel momento otros realizadores de la casa eran Vicente Llosá, Enrique de las Casas y Mariano Ozores, que al mismo tiempo era subjefe de Programas. Amalio López

relataba su inicio en Televisión Española en un reportaje dedicado a su figura en la revista *Teleradio* en 1974:

Empezamos un puñado de aficionados entusiastas que no sabíamos cómo iba a funcionar aquello. Pocos minutos antes de comenzar la emisión, las jirafas – que nosotros no habíamos visto nunca – estaban todavía embaladas.

Desde entonces han pasado más de diecisiete años. En televisión ya nadie se encuentra con la sorpresa de emitir un No-Do en francés, y, afortunadamente, los realizadores de televisión conocen – unos más, unos menos - a fondo su oficio (VEGA, JR. “El realizador, ese desconocido. Pedro Amalio López”, *Teleradio*, 1974, nº 841).

Amalio López fue un realizador capaz de utilizar al máximo todos los recursos que ofrecía un plató de televisión., y a la hora de llevar a cabo la realización, demostró en todo momento saber colocar la cámara en el sitio preciso y adecuado para que el espectador se sintiera metido dentro de la acción.

Desde 1956 hasta 1974, este profesional realizó entre otras obras, *La Heredera*, *Llama a un inspector*, *Luz de gas*, *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, *La muerte de un viajante*, *Olvida los tambores*, *El motín de Caine*, etc. Todas ellas llevaron el sello de su personal modo de ver la obra y todas fueron eficaces de cara al espectador.

La heredera, de Ruth y Augustus Goetz, se emitió en el espacio *Primera Fila* en enero de 1963. Se trató de una comedia universal y una de sus características más acusadas en su construcción era el elevado número de transiciones de tiempo, representadas en la división en actos y cuadros. Esas transiciones llegaron a representar el paso de semanas e incluso meses, razón por la cual Amalio López en su realización en televisión no las podía representar mediante recursos visuales. El realizador resolvió la realización de la obra con fundidos en negro y también optó por reducir al mínimo el número de esas transiciones. *La heredera* vio reforzada su enorme popularidad por el éxito de su versión cinematográfica, que fue dirigida por William Wyler, y la presencia de actores y actrices como María Dolores Pradera, Antonio Prieto, Francisco Morán, María Luisa Amado, entre otros, y Nérida Quiroga en el papel de Lavinia (*Teleradio*, “*Primera Fila: La heredera*, de Ruth y Augustus Goetz”, 1963, pp.12-13).

Sobre su propio papel como realizador opinaba que “Un realizador de televisión debe saber hacerlo todo, desde informativos a retransmisiones deportivas. Es cierto que en los últimos tiempos solo hago dramáticos pero recuerdo muy gratamente aquellos

heroicos tiempos en los que había que hacer de todo para todos (VEGA, JR. “El realizador, ese desconocido. Pedro Amalio López”, *Teleradio*, 1974, nº 841).

En la muerte de un viajante, de Arthur Miller, emitida por *Gran Teatro*, y con adaptación de Luis Prados, Amalio López relataba los problemas que había tenido como director y realizador de esta obra:

Las transiciones de la acción. Al ser obra de muchas y frecuentes evocaciones, todas ellas ligadas directísimamente a la acción y al tiempo presente, se plantea el problema de cómo resolver este continuo y venir en el tiempo, sin tener a mano la posibilidad de utilizar las transiciones de luz. En el cine y el teatro se consigue este efecto variando la dirección y la intensidad de la luz, e incluso su tonalidad, pero la TV, necesitada de una luminosidad constante e igualmente intensa, descarta por completo el procedimiento.

Como quiera que la representación es en directo, sin trucos de previa grabación y montaje, y los actores tampoco tienen oportunidad de modificar su caracterización, visiblemente, todo ha de conseguirse a la vista de la cámara, a base de planos, interpretación y sutilezas. Este lenguaje expresivo es muy peligroso. El espectador sabe que algo ha ocurrido en la escena; ahora bien, lo importante es hacerle comprender que se trata de una mutación de tiempo. El procedimiento puede resultar práctico y eficaz, pero nunca brillante ni efectista (RAMOS LOSADA, R. “*Gran Teatro* comienza el año con una gran obra: *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller”, *Teleradio*, 1962. nº 210, pp 31-32).

En la interpretación participaron Antonio Prieto, en Willy Loman, Monserrat Blanch, Pablo Sanz, Ignacio Paul, Manuel Soriano, Jacinto Martín, Mario Moreno y Ramiro Benito. Sobre la interpretación, el realizador manifestaba:

Es obra difícil y comprometida para todos. Se trata de conseguir un clima dramático dentro de una acción en apariencia normal. Para ello me apoyo en el más abierto realismo. Nada de decorados estilizados. La fuerza está en los personajes, presentados al desnudo por el autor, sin esclavizarlos al desarrollo de ninguna tesis, simplemente mostrándolos tal como son, con sus virtudes y defectos, dueños de sus actos, pero también esclavos de decisiones cruciales contra las que no cabe luchar (RAMOS LOSADA, R. “*Gran Teatro* comienza el año con una gran obra: *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller”, *Teleradio*, 1962. nº 210, pp 31-32).

Ilustración 14. Actores en el ensayo de *La muerte de un viajante*, realizada por Amalio López



Fuente: *Teleradio*, 1962, n° 210.

Para Rodríguez Merchán (2014:276-277), la adaptación televisiva de Pedro Amalio López y la brillante interpretación de José María Rodero recibió algunos elogios de los críticos teatrales más exigentes del momento, llegando a eclipsar la representación de veinte años antes.

Fue uno de los realizadores más activos de televisión, y tenía su opinión sobre esa gran figura desconocida para el público: “el realizador es el hombre ignorado por el espectador, que es el que recibe las bofetadas de la crítica (VEGA, JR. “El realizador, ese desconocido. Pedro Amalio López”, *Teleradio*, 1974, n° 841).

Aunque Amalio López realizó en televisión programas dramáticos, retransmisiones de fútbol, espacios musicales, acontecimientos políticos, en definitiva todo tipo de programas, admitía la especialización de los realizadores, pero para él la única diferencia entre los diferentes profesionales que trabajaban en el medio nacía de la capacidad narrativa de cada realizador como individuo concreto:

El que se especialice en una rama de la Televisión o en otra ya es un caso personal. Supongo que se deberá a la cultura concreta de cada uno, a sus gustos personales, a su mayor o menor facilidad para ver e interpretar el fenómeno dramático, o el musical, o el deportivo, o la noticia. También en el cine

se dan casos de directores que realizan películas musicales, o policíacas, o del Oeste, mientras que otros se enfrentan a cualquier tipo de historias (M. G. M. “Pedro Amalio López”, *Teleradio*, 1967, nº 510, pp. 22-23).

Reconocía en el año 1974 que a lo largo de su trayectoria profesional, se había ocupado de todo tipo de tareas, porque, según su opinión, un realizador de televisión debía saber hacer todo de programas, si bien es cierto, que en los últimos años dorados de los dramáticos, Amalio López se centró en la realización de este tipo de espacios y de este modo recordaba una de las realizaciones en las que participó:

Precisamente una de las realizaciones más que recuerdo más gratamente a lo largo de todos estos años fue un programa de *Gran Parada*, en el que actuó Juliette Greco. Incluso ahora (año 1974) me gustaría volver a hacer programas musicales, concursos (VEGA, JR. “El realizador, ese desconocido. Pedro Amalio López”, *Teleradio*, 1974, nº 841).

Amalio López también tenía sus opiniones sobre la especificidad de un lenguaje específico para la televisión, y afirmaba que el medio cinematográfico y el televisivo empleaban el mismo idioma, con imágenes, montaje, ritmo y dimensión de los planos. Pero a la hora de matizar sobre los responsables de llevar a cabo una película o un programa de televisión, se manifestaba del siguiente modo:

En los rótulos de Televisión Española, los dos conceptos de Dirección y Realización suelen venir emparejados, pero en ocasiones se separan, para indicar que las dos funciones las cumplen individuos distintos. Amalio López no entiende la terminología. No sé dónde termina la dirección y donde empieza la realización. Me parece absurdo diferenciar ambas cosas, salvo que realizar no sea sino retransmitir o cumplir la función de un mezclador (M. G. M. “Pedro Amalio López”, *Teleradio*, 1967, nº 510, pp. 22-23).

El propio Pedro Amalio López participó en la realización de muchos programas dirigidos por otra persona, como por ejemplo con Jaime Armiñán, pero a este respecto, él opinaba que su papel desempeñado en estos casos era de total apoyo y compenetración entre las dos figuras, porque ante todo se manifestaba partidario de la no separación de la dirección y realización de los programas. Dirección y realización son una misma cosa (M. G. M. “Pedro Amalio López”, *Teleradio*, 1967, nº 510, pp. 22-23).

El realizador fue profesor de los cursos de realización que organizó la dirección de Formación de Televisión Española. En ellos, planteaba una definición propia del medio televisivo en los que daba cuenta de su postura y forma de trabajar:

Es un medio de expresión que permite contar algo apoyándose en dos recursos fundamentales: las dimensiones y contenido de una imagen sonora determinada y el hecho de que el realizador puede, a continuación de una imagen cualquiera, colocar otra elegida libremente por él (...). Es decir, planificación y montaje, como en el cine. Elegir un encuadre, decidir lo que ha de llevar dentro y sus dimensiones; es decir, planificar. Y, después, poner un encuadre detrás de otro: montar. Una retransmisión, por ejemplo, puede ser totalmente distinta, según se realice de una manera u otra, puede humanizarse o dramatizarse, valorar uno u otro aspecto, según ordenemos los planos y decidamos éstos. Igual que en el cine (M. G. M. “Pedro Amalio López”, *Teleradio*, 1967, nº 510, pp. 22-23).

De acuerdo con Amalio López, un realizador de televisión cuenta con un medio de expresión, la televisión, que permite contar historias apoyándose en dos recursos fundamentales: las dimensiones de la pantalla y el contenido de una imagen sonora determinada y el hecho de que el realizador podía, a continuación de una imagen cualquiera, colocar otra elegida libremente por él:

El realizador debe contar siempre las cosas pensando en el espectador. Va a emplear un lenguaje esencialmente idéntico al del Cine, pero en la práctica debe introducir un matiz de diferenciación. Lo condiciona esa menor percepción en el espectador de televisión, mayor actitud crítica ante el televisor que en el cine, una muy distinta actitud psicológica y el propio tamaño de la pantalla y el hecho de que un espectador de televisión no ha tenido que decidir ir a verlo ni ha tenido que pagar nada (M. G. M. “Pedro Amalio López”, *Teleradio*, 1967, nº 510, pp. 22-23).

Un ejemplo de su forma de trabajar lo encontramos en el programa *Primera Fila*, en 1964. El 15 abril de ese año, cuando se emitió *Con la vida del otro*, de Carlos Llopis, Amalio López indicaba que “Es una farsa cómica, tremendamente informal, construida de una forma muy eficaz” (RAMOS LOSADA, R. “*Primera Fila*, 15 de abril, *Con la vida del otro*, de Carlos Llopis”, *Teleradio*, 1964, nº 329, pp. 34-35).

La obra contó con la interpretación de Juanjo Menéndez, Concha Velasco, Alfredo Landa, Daniel Dicenta, José María Escuer, Elisa Ramírez, Maria Paz Ballesteros, Manuel Torremocha, Angel Menendez y José Luis Bueno, en una farsa cómica, construida de una forma eficaz y con un argumento en torno a un actor cinematográfico, Víctor Valdés, que muere asesinado. En tales circunstancias, su doble, Arturo Cuesta, que le suplía en las secuencias peligrosas, es contratado para suplantarle en la vida real

y poder averiguar así quien mató al actor. La obra constituye una sucesión de enredos, bien dosificados, que mantienen intrigado al espectador hasta el final.

Un factor importante de esta obra fue la realización televisiva. Y así se pronunciaba en la misma revista respecto a los problemas a los que se enfrentó para su adaptación en la versión para televisión:

Con la Vida del otro ha presentado algunos problemas de difícil solución en su versión televisada. Por lo pronto, exige un ritmo rapidísimo, pero cuidando que esta velocidad en la sucesión de planos no pierda al espectador ni le aparte del hilo del enredo. Esto plantea dificultades en el montaje escénico, en cuanto al ritmo interno de la obra y también en cuanto al tratamiento plástico y la planificación. Más que el movimiento escénico ha de ser la planificación la que consiga dar la sensación de que las cosas pasan muy deprisa. En la serie de situaciones cómicas que la obra aborda me he apartado por completo de la técnica teatral⁴³, inventando los recursos necesarios para servir la comicidad (RAMOS LOSADA, R. “Primera Fila, 15 de abril, *Con la vida del otro*, de Carlos Llopis”, *Teleradio*, 1964, n° 329, pp. 34-35).

También para *Primera Fila* fue el realizador en mayo de 1964 de *La Loba*, de Lillian Hellman, en versión de López Rubio, titulada *Como buenos hermanos*, y que se presentaría en el teatro María Guerrero, de Madrid, en los años cincuenta. La obra, original de la escritora norteamericana Lillian Hellman, llevaba por título *Little foxes*. El director Amalio López fue el encargado de la adaptación, dirección y realización para televisión y sobre la adaptación se pronunciaba del siguiente modo:

La adaptación para televisión de esta obra dramática tiene, entre otros, un problema mecánico: las transiciones de tiempo – que en teatro se resuelven en entreactos-, en televisión suponen un bache, caída de la acción que conviene evitar lo más posible. Para ello, he tenido que desarrollar la acción en tres decorados en vez del único de la pieza original (M. G.M. “Primera Fila, miércoles día 20, *La loba*, de Lillian Hellman”, *Teleradio*, 1964, n° 334).

Y también Amalio López matizaba los problemas de la adaptación para un medio expresivo como la televisión, que no eran diferentes a los de otras obras dramáticas también llevadas al medio:

En cuanto a la construcción, plantea el problema de todas las obras dramáticas de gran intensidad: al reducirlas en extensión hay que huir del peligro de convertir el guion en una sinopsis de lo más importante. Porque, entonces, lo que en un primer momento puede parecer superfluo, es literaria y

⁴³ Entendemos la técnica teatral como el conjunto de procedimientos de composición dramática, de utilización eficiente de la escena y de actuación escénica. La técnica del actor reúne la dramaturgia, la semiología y el arte del actor (Pavis: 1983, 496).

gramaticalmente imprescindible, para el conjunto de la historia. Hay que mantener ese equilibrio para no agobiar al espectador, no desvalorizar los climas que va teniendo la obra. Esto ha sido especialmente importante en la obra (M. G.M. “*Primera Fila*, miércoles día 20, *La loba*, de Lillian Hellman”, *Teleradio*, 1964, nº 334).

Amalio López además se refería a la plástica de una obra teatral, uno de los problemas a los que se enfrentaban el cuadro de realizadores cuando decidían poner en escena una obra:

El tratamiento plástico en televisión de la obra de Hellman será muy diferente al dado en la película. Se plantea el mismo problema que en la adaptación. Lo que importa a la hora de la realización es ofrecer al telespectador los sentimientos íntimos, más o menos secretos, de cada personaje. Hay que realizar la narración muy en primeros planos, estar muy por encima de cada personaje. Porque cada plano tiene que tender a expresar una situación anímica más que escénica; es fácil caer en la monotonía, y esto hay que salvarlo (M. G.M. “*Primera Fila*, miércoles día 20, *La loba*, de Lillian Hellman”, *Teleradio*, 1964, nº 334).

Primera Fila se realizaba en directo en aquellos momentos. Con cada obra, se trataba de una prueba más de la pericia de todos y cada uno de los elementos que entraban en la realización, y así lo relataba este realizador partidario de la realización en directo:

Prefiero la realización en directo porque pienso que en cine y teatro, y sobre todo en televisión, la sinceridad de interpretación es decisiva. La grabación previa siempre tiene un punto de frialdad, casi imperceptible, pero que existe. En la emisión en directo el nervio del actor se nota. En la realización ocurre lo mismo: cuando va bien preparada, queda mejor en directo. Han sido diez días de ensayos y se pasará la obra unas veinticinco veces (M. G.M. “*Primera Fila*, miércoles día 20, *La loba*, de Lillian Hellman”, *Teleradio*, 1964, nº 334).

Explicaba también Amalio López que el realizador debía encaminar su trabajo a que el espectador recibiera la obra correctamente “servida”; nunca debía procurar su lucimiento personal a costa de recursos de cara a la galería. El mayor éxito que puede conseguir un realizador es que el espectador olvide que existen tres cámaras. Lo cual no está reñido con la belleza de la imagen y la armonía del montaje (M. G.M. “*Primera Fila*, miércoles día 20, *La loba*, de Lillian Hellman”, *Teleradio*, 1964, nº 334).

En los mismos términos, se expresaba Amalio López con la emisión para *Primera Fila* de la obra de Lope de Vega, *Peribañez y el comendador de Ocaña*, en junio de 1964. Una de las dificultades a la que se enfrentaban los realizadores era la condensación del tiempo de duración de la obra en torno a una hora de una desarrollada en unos noventa minutos. Pero para este realizador este problema era secundario, ya que lo fundamental

para él era encontrar la traducción óptima del lenguaje teatral televisivo. Unas ideas y reflexiones que contaba en una entrevista durante los ensayos de la obra:

El guion nunca debe ser considerado como la decantación o síntesis de la obra original; es decir, como su última fase, sino, por el contrario, como el punto de partida, la primera piedra de una nueva obra concebida íntegramente para un medio de expresión tan peculiar como es la televisión. La recreación y la fidelidad deben ir unidas, y en ello reside la mayor dificultad de las adaptaciones (GARCIA MONTENEGRO, M. “*Primera Fila*, miércoles día 10, *Peribañez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, Teleradio, 1964, nº 337).

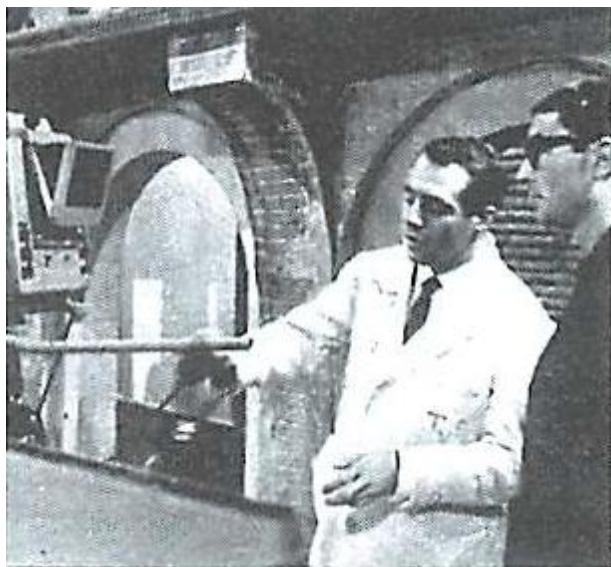
En 1965 abordó *Julio César*, de William Shakespeare. La traducción literaria y su adaptación literaria a televisión fueron obra de José Méndez Herrera. Para la obra, los decorados ocuparon íntegramente el Estudio 1. Fueron dos días de grabación con telecámaras en exteriores, en escenas de día y noche, que permitieron engrandecer aún más el escenario que se presentó para la obra:

Más de trescientos trajes son utilizados para la grabación y una lista casi interminable de elementos de atrezzo, decoración, armamento, etc. Los decorados fundamentales, transformables todos ellos, son cuatro: la calle, la casa de Bruto, el exterior del Senado y el interior de ese Senado. Además, y en exteriores, el campo de batalla en que muere Bruto, en la noche, con sus tiendas de campaña y sus elementos de ambientación. En resumidas cuentas, los elementos que caracterizan a lo que ha dado en llamarse superproducción (MELGAR, LUIS T. “*Julio César*”, Teleradio, 1965, nº 411, pp. 23-27).

Se contó con un promedio de sesenta figurantes, muchos para televisión, durante los siete días de grabación. Los decorados fueron diseñados por Juan Muñoz, y José Méndez Herrera actuó como ayudante de realización, a las órdenes de Pedro Amalio López. Luis del Rey se encargó de la compleja producción del programa. En la realización, según Pedro Amalio, abundaron los primeros planos:

El primer plano adquiere una importancia capital. El cincuenta por ciento de la obra está tratado en primeros planos. Ello, por supuesto, aparte de complicar la tarea de realización, dificulta la tarea de iluminar los decorados. El rostro del hombre necesita un tratamiento especial de luz para acusar la expresividad de cada instante. Pero estos primeros planos facilitan en cierta forma el mayor problema de una realización como esta: el ritmo, al tiempo que sirve bien al carácter intimista que debe tener siempre una producción televisiva (MELGAR, LUIS T. “*Julio César*”, Teleradio, 1965, nº 411, pp. 23-27).

Ilustración 15. Amalio López durante la realización de Julio César



Fuente: *Teleradio*, 1965, n° 411.

En 1971 realizó la obra *Carlota* por tercera vez. La obra de Miguel Mihura se volvía a realizar para televisión, pero para el espacio semanal *Estudio 1*. Irene Gutiérrez Caba, Francisco Piquer, José Orjas y Charo López fueron los actores que la interpretaron. Esta obra fue realizada por Amalio López en 1961 en los estudios del paseo de la Habana, en los tiempos en que los dramáticos se emitían en directo. En 1965 grabó su segunda realización y en 1971 volvía a ensayar para su nueva grabación. Al preguntarle por qué realizaba por tercera vez la obra respondía: “Quizá sería más fácil su reposición, pero hay una serie de inconvenientes. El primero es que después de seis años, una grabación se queda antigua. Ya además sino se volvieran a grabar de qué iban a vivir los realizadores? (C.E. “*Carlota*”, *Teleradio*, 1971, n° 719, p. 29).

Esta comedia policíaca se desarrolla en Londres. Las dosis de humor y suspense están perfectamente calculadas. En el equilibrio de de estos dos componentes radicó el éxito de *Carlota*. Los personajes constituyen arquetipos, una mujer londinense inventa una fantástica historia para que su segundo marido no se muera de lo mismo que murió el primero. Charlie Barrington, el actual marido, acaba cayendo en una peligrosa trampa. El detective, con su ayudante, pertenece al estilo de Sherlock Homes. Los criados y la amiga de *Carlota* completan el cuadro de personajes que interviene en la comedia de Mihura.

Encontramos un testimonio de cómo transcurrían los ensayos, en el cuarto día, en la revista *Teleradio*, de la realización de la obra de Mihura:

Amalio López oye a los actores y contempla cada uno de los gestos y entonaciones que emplean. Corrige cuando tiene que corregir. También da las oportunas indicaciones en el momento adecuado. Al preguntarle el porqué de esta tercera realización, contesta: Realizo Carlota por tercera vez porque me lo han encargado. ¿Y no sería más fácil su reposición? Quizá si, pero hay una serie de inconvenientes. El primero de todos es que, después de seis años, una grabación se queda antigua. Y, además, si no se volvieran a grabar las obras, ¿de qué íbamos a vivir los realizadores?. Posteriormente explica lo que, a su juicio, es más importante tener en cuenta en la realización de esta obra de Mihura. Carlota es la perfecta combinación de una comedia de humor y una historia policíaca. En cada momento hay que tener presente estos dos elementos para poder jugar de forma equilibrada con ellos. Esto es lo más importante que yo he considerado siempre en la realización de Carlota (C.E. “*Carlota*”, *Teleradio*, 1971, nº 719, p. 29).

Ilustración 16. Los actores durante la realización de la obra *Julio César*



Fuente: *Teleradio*, nº 411.

Ilustración 17. Un actor ensaya el guion durante *Julio César*



Fuente: *Teleradio*, nº 411.

Amalio López también se consideraba un realizador partidario de la planificación. Capaz de utilizar al máximo todos los recursos que ofrecía un plató, sabía en todo momento colocar la cámara en el sitio preciso para que el espectador se sienta metido dentro de la acción. Se había manifestado ya este estilo personal en varias obras, pero quedó definitivamente refrendado en *Las brujas de Salem*, donde con un grafismo preciso y preciosista, que sabía crear con las cámaras, se recreaba con un dramatismo casi desgarrador en el personaje diabólico y enloquecido de la protagonista. Es uno de esos programas que se recuerdan por una planificada realización con una serie de planos cenitales. La obra se presentó para *Gran Teatro*. La acción discurre en el pequeño pueblo de Salem, Massachussett, durante la primavera de 1962:

Una acción al aire de los viejos cuentos de misterio y terror, una acción embargada de fanatismos, grandilocuencias, posesiones diabólicas y limpia ejecutoria infantil. Y todo ello descrito con el vuelo poético de Miller, con su indiscutible saber hacer teatral, con esa fuerza de corte que ha caracterizado a toda una generación literaria en los Estados Unidos. Obra importante, decisiva en el devenir del actual teatro no vanguardista, encaja de lleno en el título del espacio en que la presenta TVE: Gran Teatro (*Teleradio*, “Programas TVE”, 1965, nº 370, p. 69).

En conclusión, Amalio López fue un director y realizador avezado y experto, al tiempo que tuvo una exquisita y sensibilidad en el tratamiento de las adaptaciones. En *Pedro y Juan* para *Estudio 1*, en abril de 1972, realizó la experiencia de acercar la atención del

espectador, que, sentado ante el receptor, quiere vivir por dentro una historia, la fluencia espiritual que emana de ella, utilizando un cauce ordenado de unas secuencias, de unos planos y de unas imágenes que nos hablen en voz baja (Alfredo Marqueríe, “*Estudio 1. Pedro y Juan*”, *Teleradio*, 1972, nº 748, pp- 28-29).

6.1.1.4. Gustavo Pérez Puig

Gustavo Pérez Puig nació en Madrid en 1930 y falleció en 2012. Era hijo de un catedrático de Artes Gráficas y no tenía antecedentes familiares vinculados al mundo del teatro. Se matricula en la universidad, en Derecho, debuta como director en el Teatro Español Universitario (TEU) y se convierte, con veintidós años, en el exponente más joven de la dirección de escena en España.

En 1956, año en que comienzan las emisiones de TVE, Pérez Puig se incorpora a la plantilla inicial del medio. En un principio el trabajo de Pérez Puig se encamina preferentemente hacia el género musical. En 1958 introduce en televisión el play-back, lo que supuso una revolución en el chalet del paseo de la Habana. Utilizando esta técnica realizó *Teatro Apolo*, una adaptación de zarzuelas, que pronto se transformaría en *Teatro Real*. Díaz relata así la labor desempeñada por Pérez Puig:

Sostiene Gustavo Pérez Puig, actual director del Teatro Español, que es el trabajador más caro de toda la historia de TVE. Cobró más de treinta millones por no trabajar durante diez años. Lo enviaron a galeras cuando comenzó el calvinato por su mandato por su clara significación como ucedeo y hombre de Adolfo Suárez. “Por lo menos me podían haber mandado a hacer alguna misa o un partido de fútbol”, comenta en sorna. Es otro de los grandes de los dramáticos de TVE. Gracias a él pudimos disfrutar de actores como Fernando Delgado, Félix Navarro “don Luzbelito”, Alfonso del Real, María Fernanda D’Ocón, Tina Sáinz. Fue el que trajo el play-back a TVE y todavía le recordamos sus maravillosos Teatros Apolo (Díaz, 1994: 16).

Llegó a la televisión procedente del cine, no del teatro. Acababa de hacer Calabuch como ayudante con Berlanga, cuando el director de programas de Televisión Española, José Luis Colina, le llamó para trabajar en televisión. Actuó como regidor en el primer programa que se hizo para televisión. El primer año trabajó de regidor, los dos siguientes de ayudante de realización, al tiempo que dirigía *Teatro Apolo*, *Teatro Real*, *Café Cantante* y *Nace una canción*. Se trataban de cuatro programas musicales. Díaz recoge los inicios de Pérez Puig:

En aquella época no éramos realizadores de un programa concreto, sino que nos responsabilizábamos de un día completo. Llegabas, te sentabas, ponías la carta de ajuste y te levantabas cuando habías

puesto las banderas aquellas con las que se cerraba la emisión. Así que hacíamos de todo, entrevistas, informativos, programas de teatro, musicales, concursos... Lo que hubiera ese día en la programación... Yo tengo recuerdos de una serie infantil que hacíamos por capítulos, en la tarde de los sábados: Las veinte mil leguas de viaje submarino, Los viajes de Marco Polo... Hasta que llegó Escala en Hi-Fi (Díaz, 1994: 272).

En 1960 dejó de trabajar en televisión y se dedicó durante dos años a trabajar en el teatro. Volvió a Televisión Española en 1962, ya como realizador de *Buenas tardes con música*. Como director teatral, aportó a la televisión sus nuevas ideas, su experiencia y su criterio moderno de la dirección escénica. Sabía dar a las obras ese toque de dulzura que nadie hacía como él. En *Primera Fila*, *Mi adorado Juan*, de Juan de Mihura, en noviembre de 1963 afirmaba sobre la adaptación:

En la adaptación he procurado mantener la línea de la comedia, manteniendo lo que yo estimo secreto fundamental del teatro de Mihura: su lenguaje y la línea de conducta de los personajes (R.R.L. “*Primera fila*, el miércoles, a las once de la noche, *Mi adorado Juan*, de Mihura”, Teleradio, 1963, nº 309).

Pérez Puig había estrenado en España una de las mejores comedias de Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*. Con ella triunfó por los más importantes teatros de España y llegó hasta el público europeo, Bruselas, donde dirigió la obra al frente de una compañía integrada por actores belgas.

Fue el primer adaptador, director y realizador de *La alondra*, de Anouilh, para *Gran Teatro* y de este modo relataba su experiencia:

Es la obra más importante que llevo a Televisión Española. Importante y difícil, porque era difícil encontrar el enfoque exacto para que, sin que la obra perdiera el espíritu de Anouilh, quedara expuesta de una forma sencilla y clara. He tratado de que, por medio de una realización sencilla, quede de relieve una mayor belleza plástica. Me he atrevido con una obra seria que requiere una técnica, una planificación desacostumbrada en el género que se ha visto realizar hasta ahora. Es difícil tratar el humor de una forma sin importancia; pero me ha interesado ahora tratar sin importancia una obra que no es precisamente de humor. Pero no es solamente esto. Gustavo se ha atrevido a presentar a una joven actriz, a la que nunca hemos visto en papeles dramáticos, en el papel de la doncella de Orleáns: Conchita Velasco. Ella será, es, la sugerente heroína, la sencilla campesina que afronta un problema difícil de resolver. La mujer con un poco de cielo y un poco de tierra (MIRÓ, P. “*La alondra*, de Anouilh”, Teleradio, 1964, nº 354).

Y esta belleza plástica de *La Alondra* también la buscó Pérez Puig en *Otelo*, con adaptación de Antonio Gala. Fue un alarde dramático para una obra de una duración de tres horas y media y que fue adaptada a televisión por Antonio Gala, y reducida a un

poco más de dos horas. La grabación se llevó a cabo en el estudio 2 de Prado del Rey. Bajo las órdenes de Pérez Puig, trabajaron los actores Alfredo Alcón, Fernando Guillén, Manuel Dicenta, Manuel Galiana, Maribel Martín, Sancho Gracia, Alvaro de Luna, Charo Soriano, Rosa de Alba, Carlos Muñoz, Anastasio Campoy, José Rial, Adolfo Gayo, Francisco Margallo, José Antonio Barrú, Jesús Giganto y David Aréu.

El realizador opinaba sobre la adaptación de Antonio Gala y la consideraba fenomenal, porque mantenía la línea argumental con un diálogo muy poético, fácil y sencillo para todo el público: “La labor de Gala ha sido de síntesis maravillosa, porque para hacer Otelo en televisión, ante público de diferentes características, hay que lograr una especie de síntesis” (HERNAIZ, E. “*Otelo*”, *Teleradio*, 1972, nº 745).

En la realización de la obra, Pérez Puig tenía muy clara la línea que quería seguir y de este modo lo resumía: “Quiero conseguir una realización plástica para de acuerdo con el texto, y muy directa, para demostrar que los personajes no son de cartón, sino fundamentalmente humanos. Quiero que el público se encariñe con ellos (HERNAIZ, E. “*Otelo*”, *Teleradio*, 1972, nº 745).

También Pérez Puig manifestó su opinión sobre la relación entre la televisión y el teatro. En ocasiones, se llegó a decir de este realizador que él montaba las obras como director de teatro y después las realizaba. Esta afirmación fue siempre negada por él:

Eso es absurdo. La dirección de teatro y la de televisión casi nada tienen que ver la una con la otra. En el teatro, por ejemplo, has de enfrentarte, en ocasiones, a una mala obra que mantiene en escena a un puñado de actores que para nada intervienen en la acción. Entonces, el director tiene que inventarse para cada uno una acción secundaria que justifique su presencia en escena, le de vida y, al propio tiempo, no distraiga al espectador de la acción principal. En una mala obra de televisión tienes que hacer todo lo contrario: elegir entre la multiplicidad de acciones simultáneas la que en cada momento interesa al espectador. Y ello sin contar con que, en teatro, montas la escena sabiendo que todo lo que está en ella puede ser visto por el espectador, mientras que en televisión has de hacerlo teniendo en cuenta que sólo va a ver lo que le ofrezcas a través de las cámaras, y ello da a cada imagen que selecciones un valor significativo que puede despistar al espectador si, después, nada significa (L.R. “A televisión, desde el cine y el teatro”, *Teleradio*, 1966, nº 439, p. 41).

El autor opinaba que todo el teatro se podía hacer para televisión. Lo único que había que tener en cuenta era la unidad de tiempo, que lógicamente, era distinta en uno y otro medio de expresión:

Dirigir en teatro significa que todo o casi todo está en manos del director y de los actores, en la labor previa de los ensayos, en el control de nervios del día del estreno. En la televisión domina la rapidez,

la necesidad de improvisar a veces y el concurso de la técnica que lo mismo puede empobrecer que enriquecer la labor de interpretación y dirección. En el teatro, el día del estreno es el punto de arranque. En televisión todo empieza y termina en la única representación ante las cámaras.

Por tanto, afirmaba que lo fundamental en el teatro televisado es que haya una total identidad y compenetración en las funciones de dirección y realización, bien porque ambas convergen en una misma persona, bien porque existe una compleja inteligencia entre las dos (Ramos Losada, R. “Fuera de cámara. Gustavo Pérez Puig dirige teatro en la televisión”, *Telediario*, 1958, nº 38).

Se le consideró un realizador con buen olfato. Su estilo de trabajo al realizar dramáticos era el de procurar deslindar los campos del director y realizador. Recibiría el Premio Nacional de Radio y Televisión por la dirección o realización de espacios de Televisión en 1964. Tras la concesión del premio, contaba su experiencia:

Como director intento poner en pie la obra un poco a la manera de como se hace en el teatro. Como realizador, me esfuerzo en que esa obra llegue al espectador de la forma más inteligible y completa posible, es decir, como si se realizase una retransmisión en directo de ella, procurando adivinar lo que el espectador desea ver, para ofrecérselo (Teleradio, “Premios Nacionales de Radio y Tv”, 1966, nº 432, p.16).

En *Primera Fila*, el quince de enero de 1964, se emitía *Un marido de ida y vuelta* de Jardiel Poncela. Pérez Puig afirmaba en ese momento sobre la obra:

Yo abordo con una gran emoción la dirección de esta obra en Televisión Española. Conocí a Jardiel Poncela unos meses antes de morir, con motivo de una entrevista que le hice para Bengala, una revista del SEU. Entonces yo tenía veintiún años, y mi ilusión más inmediata era dirigir, con el grupo teatral de la Facultad de Derecho. Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Hablamos mucho de esta obra y de las demás. Incluso me dibujó el esquema completo de lo que debía ser el segundo acto... (R.R.L. “*Primera fila*, día 15, *Un marido de ida y vuelta*, de Jardiel Poncela”, Teleradio, 1964, nº 315, p. 39).

Pérez Puig era consciente de que esta obra interesaría al público y por eso decidió llevarla a cabo:

Es una comedia llena de humor, ingenio y poesía, que llega fácilmente al espectador. Ha sido llevada al cine con enorme éxito y triunfará igualmente en la televisión. El problema fundamental es mantener el ritmo trepidante de la acción en un medio expresivo que es pausado por naturaleza. Pero confío en que se conseguirá (R.R.L. “*Primera fila*, día 15, *Un marido de ida y vuelta*, de Jardiel Poncela”, Teleradio, 1964, nº 315, p. 39).

En cuanto a la profesión de realizador, Pérez Puig opinaba que para llegar a ser un buen realizador era tener habilidades para dedicarse a ello. Entre estas destrezas destacaba la práctica continuada en el trabajo:

Creo que a la hora de la verdad, lo que cuenta para llegar a ser un buen realizador es tener condiciones para ello – la rapidez de reflejos, por ejemplo, es imprescindible – y mucha práctica. El llegar del cine o del teatro no tiene por qué ser mejor que llegar de la radio. Los únicos que tienen ventaja son los que vienen de la televisión. Un buen mezclador, un ayudante e, incluso, un actor inteligente, creo que tiene más camino recorrido que un director de cine o de teatro. Y eso ya no ofrece ninguna duda si se sale del campo de programas dramáticos (L.R. “A televisión, desde el cine y el teatro”, *Teleradio*, 1966, nº 439, p. 41).

La venganza de don Mendo, de Muñoz Seca, y adaptada, dirigida y realizada por Pérez Puig se emitía en junio de 1964 en el espacio *Primera Fila*. Ismael Merlo y Concha Velasco destacaron en los papeles principales. Durante los ensayos, el realizador hacía estas aclaraciones sobre la obra:

La presentación en TVE de *La venganza de don Mendo* va a tener caracteres de justo homenaje. Va a ser como un deseado retorno del más popular comediógrafo español de los últimos años al pueblo y al público que le consideró como suyo. El teatro de Muñoz Seca y, más exactamente esta obra, parece que fue escrito para que el poder enorme, de la TV lo llevase a millones de hogares en una noche de domingo (R. R. L. “*La venganza de don Mendo*, de Muñoz Seca”, *Teleradio*, 1964, nº 338, p. 34).

La obra se hizo en versión íntegra y con el respeto más absoluto a la intención del autor. La particularidad de esta obra residía en el montaje, según Pérez Puig:

No he tocado el texto de la comedia, pero he procurado servirlo con procedimientos televisivos, creando efectos cómicos mudos, haciendo ver a los actores que están ante las cámaras, dando a cada escena y a cada situación esa plasticidad única que permite la televisión. He procurado servir a la comedia y al autor. Muñoz Seca siempre creyó que *La venganza de don Mendo* tenía que ser representada con un deseable grado de seriedad y dramatismo, algo excesivo, pero nunca grotesco, para que el efecto cómico brotase espontáneo de lo que decían los actores y de la situación planteada. En la plaza de París la presenté así, con un montaje muy espectacular, tal vez poniendo en solfa los alardes espectaculares del teatro en boga, y el éxito no pudo ser más halagüeño ((R. R. L. “*La venganza de don Mendo*, de Muñoz Seca”, *Teleradio*, 1964, nº 338, p. 34).

En noviembre de 1966, Pérez Puig llevaba a cabo la realización de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, con Francisco Rabal, en Don Juan, Concha Velasco, en Doña Inés y Maruchi Fresno, la Madre Abadesa, en los papeles protagonistas. Desde aquel primer *Don Juan* del año 1959 que realizó Juan Guerrero Zamora e interpretaron Valeriano Andrés, Maruchi Fresno y Francisco Morán, se sucedieron las versiones a cargo de

diferentes realizadores que lo llevaron a la pantalla según su manera de entenderlo. Si en el primer *Don Juan* se utilizaban por primera vez en televisión las transparencias, los que siguieron se beneficiaron de las mejoras que se fueron introduciendo en la técnica de la transmisión, importante en una obra de este tipo, por los pasajes finales de las apariciones y los fantasmas. En cuanto a la obra, las diferentes versiones fueron adaptadas mediante la supresión de algunas escenas o de algunos pasajes que sus realizadores estimaron oportuno para lograr un buen tratamiento televisivo.

Pérez Puig, director y realizador de esta versión de *Don Juan Tenorio*, ya fue autor de otra versión televisiva en 1964. Pero en esta versión del año 1966, el realizador pretendió dar una versión totalmente clásica, es decir, la obra de Zorrilla, tal como el público estaba habituado a verla:

Un criterio de sencillez va a presidir todo su trabajo. Sencillez en la presentación y sencillez en la interpretación. Piensa que lo esencial de Don Juan Tenorio es exactamente Don Juan, al que, en definitiva, le importa un bledo todo el carnaval que se mueve alrededor, porque a él sólo dos problemas le preocupan: su muerte y su salvación (ROLDAN, M. “La cita de noviembre, *Don Juan Tenorio*”, *Teleradio*, 1966, nº 462, pp. 40-44).

En la realización para televisión, el realizador pretendió un espectáculo bonito, basado en una iluminación llena de contrastes, con unos encuadres bien compuestos, donde se producía un cambio de cámaras imperceptible para el espectador, tratando de destacar en cada momento lo que el público deseaba ver:

Lo voy a hacer casi todo en plano muy corto, salvo los generales para localizar la situación de los actores en el decorado. El que la obra esté en verso me hará mantener secuencias enteras con una sola cámara para no romper esa especial línea del verso (ROLDAN, M. “La cita de noviembre, *Don Juan Tenorio*”, *Teleradio*, 1966, nº 462, pp. 40-44).

En cuanto a los actores, Francisco Rabal era la primera vez que se enfrentaba a este personaje. En cambio, para Maruchi Fresno ya la había interpretado en otras ocasiones. Fue Doña Inés el primer personaje que la subió a un escenario. Fue también Doña Inés en televisión y el papel de Madre Abadesa ya lo había encarnado en otra ocasión.

La iluminación estuvo al cargo de César Fraile. Toda la obra era en blanco y negro, y el problema que tenía que resolver era el de tratar de dar relieve a los blancos sin permitir que se empastasen, cuidando de que los actores quedaran bien iluminados. La apoteosis final, esa luz irreal, necesaria para la obra, Fraile la consiguió mediante un contraluz y un sistema especial de focos para la aparición de doña Inés. Según Castellón, Fraile

tenía una hora para iluminar más o menos. Era rápido. En los ensayos también realizaba la preparación (A. Castellón, entrevista personal, 14 de abril de 2015).

En 1970, Pérez Puig se enfrentaba a la obra más difícil de realizar de la gran cantidad que se había enfrentado hasta esta fecha, *Esta noche es la víspera*, de Víctor Ruiz Iriarte. La razón de esta dificultad nacía del hecho de que en la obra hay doce personajes, todos ellos protagonistas casi a partes iguales, que se movían, hablaban, sufrían, temían y reaccionaban casi simultáneamente en un mismo decorado. La obra de Ruiz Iriarte cuenta la historia de un grupo de supervivientes de aviación que se resguarda en una casa abandonada y, en ella, durante la espera, va desgranando sus propias historias para los demás:

Voluntariamente he querido circunscribirme a un solo decorado, incluso cerrado por cuatro paredes (creo que por primera vez en mi carrera), para lograr una mayor sinceridad expositiva y una narrativa más clara para el espectador, aunque ello me complique el trabajo como realizador (MELGAR. “Esta noche es la víspera”, *Teleradio*, 1970, nº 643, pp. 20-21).

Para dar vida a los actores, Gustavo Pérez Puig contó con un reparto estelar. Figuraron en él nombres como los de María Vidal, María Enriqueta- Carballeira, Rogelio Madrid, Ricardo Merino, Carmen Bernardos, Valeriano Andrés, Pastor Serrador, Manolo Peiró, Vicente Haro, Carlos Casaravilla, María Teresa Carreras, David Areu, Magda Rotger, Gemma Cuervo y Fernando Guillén:

Yo confío en que, con este reparto y con la fuerza indiscutible de la obra de Ruiz Iriarte, he de conseguir uno de mis mayores éxitos. Además, se trata de una comedia dramática, profundamente humana, pero amable a la vez, y este tipo de obras siempre es muy del agrado de los espectadores (MELGAR. “Esta noche es la víspera”, *Teleradio*, 1970, nº 643, pp. 20-21).

En 1973 dirigió y realizó una de la cumbre de los dramáticos españoles: *Doce hombres sin piedad*. Dos años después accedería a la jefatura de programas de *Estudio 1*. A *Doce hombres sin piedad* lo consideró uno de los ejercicios más duros que podía encontrarse un realizador. Y así describía esta dificultad:

Lo más difícil de resolver es una mesa con gente alrededor, por el salto de eje, por el salto de eje de mirada, por el salto de eje de colocaciones. En esta obra es una mesa con doce personas, un solo decorado, y hora y media. Se puede conseguir un espectáculo espléndido o un fracaso grandioso (E.H. “*Doce Hombres sin piedad*”, *Teleradio*, 1973, nº 793, pp. 13-15).

Pérez Puig se mostró satisfecho con el trabajo realizado con esta obra y la calificaba como “lo mejor que he hecho o de lo mejor. La gran satisfacción es que nadie se acordó

de la película” (*Teleradio*, “Bernardez, Julio Alberto. Gustavo Pérez Puig”, 1975, n° 899).

Con guion de Ruiz Iriarte y dirección de Pérez Puig, se presentaba en la noche de los sábados a partir de octubre de 1974 una telecomedia, de trece episodios, de media hora de duración aproximadamente. *Se vende apartamento*, con Pedro Osinaga, Mayte Blasco, María Kosty e Inés Morales, fue el primer título de la serie, que en la nueva programación, se presentaba en esos momentos.

Pérez Puig realizaba al final del período de auge de los dramáticos, en 1975, un balance de los años de su trabajo al servicio de Televisión Española, desde 1956 a 1975, el período que abarca este trabajo:

¿Cuántos años hace que empecé? Bueno yo estoy desde que se puso en marcha. Me llamó José Luis Colina. Había hecho Calabuch como ayudante de Berlanga y me propusieron trabajar en una cosa nueva que iba en plan experimental. Me acuerdo que en el primer programa, actuó Luz Márquez e hicimos de regidores Carlos Muñoz y yo. El realizador era Mariano Ozores, y el ayudante, Enrique de las Casas. Ese fue el otro punto del camino. Hasta hace poco, el Gustavo Pérez del teatro; ahora, el de televisión. De regidor paseé a ayudante de realización y, en el año 1962, empecé a realizar por mi cuenta. El camino que se recorre, ¿cómo es? Muy duro. Se necesita mucho tiempo para aprender. Llevo todos esos años y cada día descubro un nuevo secreto. El gran aprendizaje se hizo allí. Hubo una temporada en que dirigía y otra realizaba, porque el teatro y la televisión no tienen nada que ver. Son dos medios de expresión totalmente diferentes. De todas formas, hoy se puede hablar de un grupo de gente de teatro que, primero, es gente de televisión. Las diferencias, dónde? Es una sensación de distancia. Me gusta más el teatro, porque en seguida ves si aquello que has hecho tiene éxito o no. Compruebas la reacción del público, y me gusta menos, porque tu obra no es del todo tuya. Me gusta menos la televisión porque falta el público, pero me gusta más porque, al final de la obra, toda es tuya. Se evitan fallos y no estás pendiente de los nervios de un actor o que se estropee el decorado en plena función (JULIO ALBERTO. “Gustavo Pérez Puig”, *Teleradio*, 1975, n° 899).

También relataba a Díaz su paso por Televisión Española:

Yo hice de todo en televisión. Casi mil espectáculos ofrecí en mi larga estancia en esa santa casa. Por ejemplo, mi Teatro Apolo duró dos años, hice más de 25 novelas, 100 Estudios 1, Don Luzbelito (52), 300 millones (112), Club mediodía (104), Buenas tardes con música (52), La unión hace la fuerza; (...). Ufano se siente Pérez Puig de su ingente tarea en Televisión Española y muy satisfecho de su Doce Hombres sin piedad, el Don Juan Tenorio que hice Paco Rabal y Concha Velasco, la dama del alba, también con esta actriz, que no ganó en el Festival de Montecarlo porque el crítico española se equivocó y el muy merluzo votó a la francesa (...). Mis dos autores preferidos son Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura (Díaz, 1994: 261).

Frente al estilo de los anteriores realizadores, el estilo de Pérez Puig es contrario a una política de planificación exhaustiva. Pérez Puig se decantaba por una dirección flexible, que permitía un grado amplio de espontaneidad al actor durante su actuación.

6.1.2. Otros realizadores de programas dramáticos

6.1.2.5. Alfredo Castellón

Alfredo Castellón nació en Zaragoza el 4 diciembre de 1930. Cursó estudios de Derecho pero abandonó su carrera tras obtener su licenciatura, para dedicarse a su verdadera vocación: la dirección cinematográfica.

Inicia sus estudios en el Centro Sperimentale de Cinematografía, de Roma, para continuarlos en España, en la Escuela Oficial de Cine. De ahí pasa a Televisión Española. Afirmaba que como realizador de televisión tenía una frustración, el cine:

El cine es una de mis grandes frustraciones profesionales, como lo son el no leer tanto como antes y, sobre todo, no escribir. (...). No me arrepiento demasiado por volver a hacer cine, porque, tal y como estaban las cosas, me hubiera sido muy difícil, como a tantos compañeros que conozco, realizar un film a mi gusto. Lo que no quiere decir que no vuelva a intentarlo (VEGA, JR. “El realizador, ese desconocido. Alfredo Cstellón”, *Teleradio*, 1974, nº 843).

Alfredo Castellón ingresa como realizador en Televisión Española en los días en que aparecen las primeras imágenes en los escasos receptores existentes. Como era costumbre en la época inicial del medio, se ocupaba de la realización de cualquier tipo de programas un día a la semana (en su caso, el sábado) y, pronto, de la de pequeños sainetes de los Quintero, con una duración de quince minutos. También realizó en los inicios diversos dramáticos en los que Juan Guerrero Zamora ocupaba el lugar de director. De este modo resumía la etapa experimental de Televisión Española:

Todo el mundo habla con entusiasmo de aquella época gloriosa, pero creo que si pudiéramos ver ahora algunos de aquellos programas, nos sonrojaríamos bastante. Se veía un ensayo y, al día siguiente, a tumba abierta, había que sacar aquello al aire. Recordar, ahora, aquella época resulta incluso gracioso, pero cuando me sitúo en aquellos momentos, siento verdaderos escalofríos. Luego, la televisión avanzaría a pasos agigantados, descubriéndose cada día nuevas posibilidades. Recuerdo con mucho cariño una serie de cuentos de Jaime Armiñán, que nos descubrió las posibilidades de utilizar toda una serie de trucos que ya se usaban en el cine (VEGA, JR. “El realizador, ese desconocido. Alfredo Cstellón”, *Teleradio*, 1974, nº 843).

En esta etapa de arranque del medio, se le encarga *La Palma* y *don Jaime*, una serie de telecomedias escritas por Agustín Ysern e interpretadas por Elena María Tejeiro,

primero con José Luis López Vázquez, y después con Pastor Serrador. Otra serie importante fue *Operas de cámara*, en la que colaboraron directores de orquesta y artistas, con sus primeras experiencias profesionales.

El primer dramático que se le encarga en su totalidad, con adaptación, dirección escénica y realización, fue *El avaro*, de Molière, para *Gran Teatro*, en 1961: "Elegí y propuse a la Dirección de Programas *El avaro* porque creo que es una obra con enormes posibilidades para televisión (*Teleradio*, "Gran Teatro presentará *El avaro*, de Molière", 1961, n° 192).

En *El Avaro* se introducían insertos de exteriores durante el desarrollo de la obra en decorados interiores. Fue interpretada por Anastasio Alemán, con Paula Martel, Mari Paz Ballesteros, Tota Alba, Manuel Andrés y Vicente Haro, en los principales personajes. El decorado, muy acertado, fue obra de Bernardo Ballester. (*Teleradio*, "Ustedes vieron *El avaro*", 1961). Sobre las dificultades para llevar a cabo su labor, Castellón opinaba así:

Principalmente, al adaptarla, he tenido mucho miedo. En televisión es necesario suprimir una serie de escenas y situaciones que en una obra, como esta de Molière, son estupendas, y que, sin embargo, tanto por horario como por el lenguaje propio de televisión debían suprimirse. Otra dificultad que ahora veo, ante la realización, es la de conseguir el movimiento necesario de actores en televisión, diferente al del teatro por su necesaria verticalidad y la mesura de éstos en cuanto a gesto (*Teleradio*, "Gran Teatro presentará *El avaro*, de Molière", 1961, n° 192).

En sus realizaciones se sirve de la imagen, de la ambientación para comunicar su propia ideología como realizador, cuando esto es posible. Fue también realizador para el espacio *Pequeño Estudio* de *Fraude*, de Joaquín Marrodan, protagonizado por Teresa Hurtado, Nicolás Dueñas y Rafael Navarro, en 1969. Y describía de este modo su realización:

Después de presenciar muchos Pequeño estudio, he llegado a la conclusión de que, por su estructura y características, el espacio admite filmación, y por ello introduzco unos planos retrospectivos de la protagonista. Con su padre recorriendo las calles, los bares, los lugares de diversión. También he filmado la guardilla con su pintoresca y escasa decoración, propia de un chico recién acabada su carrera. Para pasar del interior al exterior (de la filmación al estudio), usaré planos cortos y primeros planos; de esta forma evito esos saltos, a veces bruscos, que se producen en este tipo de realización (DEL CORRAL, J. "Segunda Cadena. *Fraude*, de Joaquín Marrodan", *Teleradio*, 1969, n° 619, p. 56).

Para el espacio *Estudio 1* realizaba *Barriada*, de Julio Alejandro, en 1973, con Julián Mateos como protagonista principal; *El poder y la gloria*, de Graham Greene, un año después, en 1974, entre otros. Castellón narraba sobre la realización de la obra:

Es un programa muy difícil, porque requiere una ambientación muy cuidada. La acción se sitúa en México, en una época muy estereotipada por el cine. En el poder y la gloria, como en muchas obras de Greene, se da la constante pecado-salvación. He tratado de actualizar la problemática del protagonista que en el año 1964 ha perdido interés con todo ese enorme cambio que han sufrido las ideologías en los treinta y tantos años que han pasado desde que Graham Greene escribiera la novela (VEGA, JR. “El realizador, ese desconocido. Alfredo Castellón”, *Teleradio*, 1974, nº 843).

6.1.2.6. Federico Ruiz

Federico Ruiz nació en Mérida. Mientras estudiaba la carrera de Comercio, comienza a sentir la vocación del teatro, que en las primeras épocas le impulsan a entrar como actor de un cuadro de aficionados y a escribir en sus ratos libres algunas obras teatrales. De este modo relataba sus inicios:

A los veinte años estaba ya un poco cansado de trabajar en una serie de obras que no me parecían importantes, y por ello fundé un teatro de cámara, Talía, y en él, como director y actor, monté títulos que consideraba de mayor trascendencia. Precisamente, entre las primeras hice *Sublime decisión*, que tuvo en Mérida y en otras ciudades a las que acudimos un verdadero éxito (MARTIN GONZÁLEZ, R. “*Teatro TVE presenta Sublime decisión*”, *Teleradio*, 1961, nº 193).

Su interés por el teatro le llevó a estar suscrito a todas las publicaciones de tipo teatral. En una de ellas, recibió un folleto del Teatro Nacional de Cámara, en el que se hablaba de la obra de Juan Guerrero Zamora, *Uno de vosotros*. Contactó con la editorial y envió una carta a Guerrero Zamora para que autorizase el estreno en su teatro de cámara. Así narraba el propio Federico Ruiz cómo conoció al realizador y detallaba:

Después del estreno, Juan me felicitó y me dijo que era una pena que siguiese en Mérida, ya que en Madrid podría encontrar un gran campo profesional. Pero como yo debía ganarme la vida trabajando, y en Madrid no tenía medio rápido de ello, seguí en Mérida, aunque ya de muy mala gana, por haberme despertado Juan con sus elogios el deseo de pasar a la profesionalidad. (...). Gracias a Guerrero Zamora, que pocos meses, después me ofreció, por carta, venir con él a la TVE como ayudante. Aquello fue para mí fundamental, ya que me abría las puertas profesionales y, por otra parte, me permitía aprender de un director de la categoría de Juan (MARTIN GONZÁLEZ, R. “*Teatro TVE presenta Sublime decisión*”, *Teleradio*, 1961, nº 193).

Sobre sus ideas de la puesta en escena de una obra en televisión, Ruiz Iriarte opinaba que era un proceso complejo y dificultoso. Comenzaba por adaptarlo a las exigencias de

la pequeña pantalla, reduciendo el tiempo de emisión, presentándole un lenguaje televisivo, en el que la expresión y la imagen se antepusieran a la palabra. Al escribir la adaptación para el medio, debía tenerse en cuenta todos los problemas derivados de los cambios de vestuario y pasos de tiempo, difíciles de solucionar porque en televisión no existen las largas mutaciones del teatro. Una vez concluida la adaptación escrita se hacía el reparto y comenzaban los ensayos (VADILLO, F. “Fuera de cámara. Federico Ruiz”, *Teleradio*, 1963, nº 278, p.32).

La dirección televisiva para Federico Ruiz se consideraba una especialidad.

Si, en cuanto al conocimiento técnico que requiere. Pero este conocimiento es de fácil asimilación. Lo importante es poseer sensibilidad artística, buen gusto y cultura. El director de televisión que posea estas cualidades puede dirigir igualmente un compañía de teatro que una película cinematográfica, y viceversa. Aquél tropezará, sin embargo, con dificultades superiores a las que surgen del escenario o del plató, sobre todo al hacer las adaptaciones. Hallará poco espacio de tiempo, sesenta minutos de programa, incluida la publicidad para meter en ellos todo una obra apretada de personajes y situaciones. Por eso hay que pensar mucho por dónde hemos de cortar diálogos y suprimir personajes, sin que el clima y la línea argumental de la obra sufran alteraciones, que podrían desdibujarla (VADILLO, F. “Fuera de cámara. Federico Ruiz”, *Teleradio*, 1963, nº 278, p.32).

Para el programa *Estudio I* realizaba, entre otras, la obra *Tengo un millón*, de Ruiz Iriarte. Los actores protagonistas fueron Elisa Montes, Fernando Delgado, Antonio Medina, Fernanda Hurtado, entre otros. De este modo resumía su modo de abordar la realización:

En la adaptación he procurado darle a esta comedia un tratamiento más televisivo. He querido romper con la atadura que supone la utilización de un solo decorado, forzosa en teatro. Las imágenes que capta la cámara es en lo que yo me he apoyado para dar un ritmo de secuencias más cinematográficas y televisivas que teatrales (*Teleradio*, “Primera Cadena. *Tengo un millón*”, 1971, nº 720).

También hizo la adaptación, dirección y realización de obras para el espacio *Teatro de siempre*, como *Antología de Navidad*; una obra con una puesta en escena:

Frente al aire normalmente festivo, popular y hasta farsesco que tienen las representaciones sacras de esta época de la literatura castellana, Federico Ruiz ha tratado en su puesta en escena de darle un sentido más culto y estilizado, prefiriendo el refinamiento sofisticado del gótico a la pura sencillez de las formas románicas. Tiene así el conjunto un aire solemne y, al mismo tiempo, plásticamente brillante que se inspira en la gran pintura italiana del quattrocento, extremando también el cuidado en la utilización como fondos musicales de las piezas auténticas de la época como las contenidas en el Cancionero de Upsala, las caciones de Francisco de la Torre y del propio Juan del Enzina y su interpretación por la Agrupación pro Musica Antigua, de Madrid, que dirige Miguel Tallante. Nos

encontramos pues ante uno de los esfuerzos más rigurosamente emprendidos por Televisión Española, para dar una versión auténtica y notable desde un punto de vista estético del gran misterio navideño (GORTARI, C. “Antología de Navidad”, *Teleradio. Extra*, 1970, p. 97).

Otro ejemplo de su trabajo, lo encontramos en obras como *El encuentro*, en el espacio *Pequeño estudio*, en 1969, y a ella se refería del siguiente modo:

El encuentro es una obra que gustará mucho. La he ensayado durante quince días, como hago con todas, y la grabaré en dos. La realización no ofrece dificultades. Lo más importante es lo que se dice de exquisito diálogo, siempre magistral y directo, de Ruiz Iriarte; por eso, lo único que he tenido que hacer es buscar el encuadre preciso para dar la expresión que el autor puso en boca de los actores. Al principio, hay algunos planos largos para situar el decorado y evitar que el espectador se pierda; luego, me voy directamente a los primerísimos planos, y así a la elocuencia del diálogo se suman la del gesto del actor y la de la televisión, como arte (DEL CORRAL, J. “*Pequeño estudio. El encuentro*, historia de un éxito y un fracaso”, *Teleradio*, 1969, nº 617, p. 17).

6.1.2.7. Fernando García de la Vega

Empezó en televisión en octubre de 1956. Cuando terminaba la carrera le dieron una beca en Roma y allí se matriculó como oyente en el centro Experimental de Cinematografía. Al regresar a España se matricula en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

En enero de 1957 comenzó a realizar todo tipo de programas. En 1958 las emisiones que en principio estaban a cargo de todos los realizadores, comenzaron a fragmentarse y aquéllos se hacen cargo de espacios concretos. En ese año, 1957, pasa un período de nueve meses en Barcelona formando parte del equipo encargado de poner en marcha la emisora de Barcelona. Es allí donde hizo el primer programa fijo que se emitió desde la ciudad condal, *X-0 da dinero*, y su primer programa de variedades, *La hora Philips*, que Televisión Española emitió en forma fija.

Para García de la Vega, la verdadera realización es la que se efectuaba cuando el programa se emitía en directo. Realizador del espacio para Televisión Española de *Escala en Hi-Fi*, durante muchos años se le encasilló en los musicales, y de este modo respondía a esta posible especialización:

Yo creí entender que me iban más los musicales, que rendía más en ellos. Además lo que más me gusta de la televisión, la información al margen, es la posibilidad de idear programas, espacios que necesiten de ella para ser creados y no puedan darse en ninguna otra forma de expresión. El campo de los programas musicales, o de variedades ofrece para ello muchas más posibilidades que el de los espacios dramáticos (*Teleradio*, “García de la Vega”, 1968, nº 552, p. 29).

Díaz, en palabras de Pérez Puig, relataba sobre este programa:

Julio de 1961. España cañí y rural estábamos haciendo la maleta para emigrar a la ciudad. Mientras tanto, en el bar de la esquina no nos perdíamos *Escala en Hi-Fi*. La idea del programa fue de Fernando García de la Vega, un histórico de la televisión. Actores jóvenes simulan cantar mientras suena el playback. De la Vega oye semanalmente los discos del mercado y elige de nueve a diez. Busca el hilo conductor de un pequeño argumento, y con tales discos monta el programa (Díaz, 1994: 274).

Alternando con sus programas fijos, García de la Vega realizó *Novelas de sobremesa*, algunas emisiones de *Gran Parada*, *Festival* y un buen número de programas en el espacio *Fila Cero*. De este modo narraba una anécdota:

Recuerdo aún que, emitiendo en directo Crimen perfecto, se me levantó el muerto. ¿y qué hizo? Yo, nada. El que salvó la situación fue Paco Morán, que le clavó la rodilla en el pecho y le mantuvo así hasta que concluyó la escena (*Teleradio*, “García de la Vega”, 1968, nº 552, p. 30).

En 1961 le otorgan el Premio Nacional de Televisión Española en el apartado de guiones originales:

El mismo día de la entrega de diplomas presenté la dirección de programas el proyecto de dos nuevos espacios. Uno se titulaba *Archivo secreto* y, a pesar de que teníamos una enorme confianza en él, se vino abajo en muy poco tiempo. El otro fue *Escala en Hi-Fi*, que se emitió desde 1961 hasta 1967, batiendo todos los records de permanencia en la programación de programas no informativos (*Teleradio*, “García de la Vega”, 1968, nº 552, p. 30).

Se le considera un realizador partidario del directo, al igual que Alberto González Vergel, aunque admite los espacios grabados, pero por el hecho de que lo sean no debe condicionar su estructura, sino, el facilitar el que se puedan ver más tarde:

En la actualidad, creo que realizar es casi lo de menos. La verdadera realización se efectúa cuando el programa se emite en directo. Ahora, con el sistema de grabación y la utilización de la empalmadora de vídeo, el de realizar es un oficio bien tranquilo que ha perdido la mayor parte de su importancia (*Teleradio*, “García de la Vega”, 1968, nº 552, p. 30).

García de la Vega mostró entusiasmo por los programas informativos, especialmente las retransmisiones en directo, los programas de variedades y los de concurso. Respecto a los dramáticos afirmaba que le interesaban menos:

Incluso en España donde nuestra Televisión ha alcanzado, en los programas dramáticos, una calidad media no superada por ninguna Televisión del mundo. Pero es que pienso que los programas dramáticos deben producirse en Cine, es decir, con procedimientos cinematográficos. El sistema de

las tres cámaras frena demasiado la acción dramática y no ofrece posibilidades de jugar con el ritmo en la debida forma (*Teleradio*, “García de la Vega”, 1968, nº 552, p. 31).

En el año 1973, se encargaba para el espacio *Estudio 1* de la producción *Carlo Monte en Montecarlo*, de Jardiel Poncela, una de las primeras piezas teatrales que se grabó por Televisión Española, entonces realizada por Gustavo Pérez Puig. Así opinaba:

Mi intención ha sido el respetar en todo momento la intención y los deseos de Jardiel al escribir la obra. Si, he hecho adaptación, pero no de textos, sino de escenarios. He intentado darle la movilidad de las cámaras, ya que fue escrita para teatro. De los textos teatrales, sólo he retocado algunas alusiones humorísticas que se hacían a personajes de la época y que hoy no tendrían ningún sentido. Hay una cosa interesante: la totalidad de los actores que intervienen en esta opereta han prestado su propia voz a los cantables de cada personaje. Creo que con esto hemos conseguido mayor frescura, una mayor espontaneidad a la obra y, por tanto, hay una fuerte ligazón entre lo musical y lo interpretativo. Como consecuencia lógica, los actores se encuentran más cómodos en sus personajes que si tuvieran que doblar a otros (*Teleradio*, “*Estudio 1*, realizado por García de la Vega. *Carlo Monte en Montecarlo*”, 1974, nº 836, p. 48).

Se le considera uno de los realizadores que mayor dominio técnico ha logrado en Televisión Española, junto con Narciso Ibáñez Serrador.

6.2. Segunda generación de realizadores

Como ya hemos apuntado, la incorporación de una segunda generación de realizadores se produce cuando Televisión Española necesita ampliar la plantilla para el recién creado Segundo Canal. Estos realizadores no solo trabajan en programas dramáticos sino también se dedican a otra serie de géneros televisivos: “La 2 saca a la luz a nuevos realizadores a través de *Hora Once* y *Teatro de siempre*, programas encauzados por Antonio Abellán, jefe de dramáticos de TVE-2 (Díaz, 1994: 431-432).

La Segunda Cadena pretendía ofrecer veinticuatro horas de programación semanal en la temporada 1965-66, que según recoge la revista *Teleradio*, vendrían a coincidir con las de mayor audiencia del día, al situarse entre las nueve y las doce de la noche de lunes a viernes, prolongándose hasta la una de la madrugada los sábados y adelantando su apertura a las siete de la tarde los domingos (*Teleradio*, “Segunda Cadena en marcha”, 1966, nº 465, pp. 10-14).

Los encargados de realizar estos programas tanto en las esferas de dirección de los distintos programas como en las tareas de realización, presentadores, directores, etc., serían personas distintas a las que desempeñaban esas tareas al servicio de la Primera Cadena. Por tanto, esta segunda generación ligada fundamentalmente al nacimiento de la Segunda Cadena, iba a desempeñar la misma responsabilidad que sus compañeros en la Primera Cadena y deberían asumir la dirección de los espacios dramáticos. La distribución de los distintos espacios de este Segundo Canal se repartía entre programas cinematográficos (largometrajes, seriados); programas didácticos (filmados, en estudio); programas informativos (filmados, en estudio); programas ligeros (musicales, femeninos, varios); programas musicales; programas dramáticos y programas deportivos⁴⁴.

En los espacios dramáticos, además, del espacio *Teatro de Siempre*, integrarían la programación dos programas de humor. El primero, emitido los martes, *El dichoso mundo*, daría cuenta en forma humorística de la actualidad, bajo el guion y dirección de José Luis Borao. Los domingos, a las siete y media de la tarde, se programaría una telecomedia de humor. La primera de la serie fue la obra de María Luisa Linares, *Todos*

⁴⁴ Según la revista *Teleradio*, nº 465, el conjunto de todos estos espacios suponían unas veinticuatro horas de programación semanal. Todos eran de producción propia, excepto los espacios didácticos, un 50% y los programas musicales, el 75%.

somos importantes, adaptada, dirigida y realizada por Luis Calvo Texeira, con la colaboración en el reparto de María Francés, Isabel Pallarés, Laly Soldevilla y Julio Navarro.

A esta segunda generación pertenece un amplio cuadro de realizadores. Rafael Utrera recoge las palabras de José M^a Baget Herms, escritas en 1972, que marca como punto de comienzo de esta segunda generación el mes de marzo de 1967 cuando Claudio Guerín realiza para *Teatro de siempre* el montaje de *Ricardo III*, de William Shakespeare. Sería el punto de partida de esta generación:

En el artículo “Los jóvenes realizadores, este comentarista afirma que Televisión Española debe a Claudio Guerín el haber creado una escuela. Conforman el grupo Angelino Pons, Pío Caro Baroja, Jesús Fernández Santos, Francisco Regueiro, Josefina Molina, Miguel Picazo, Pedro Olea, José Antonio Páramo, Antonio Mercero, Jaime Azpilicueta, Francisco Abad, etc. (Utrera, 1991: 72).

Por su parte, Díaz también hace referencia a la importancia del nacimiento de la Segunda Cadena y a los profesionales que se incorporaron en aquel momento:

Todos los “cursis” “culturetas” y “redichos” tuvimos nuestro abrevadero televisivo gracias a todos aquellos jóvenes realizadores de la Escuela de Cine que querían ser Orson Welles y acabaron siendo unos buenos profesionales de la televisión. Salvador Pons, un brillante técnico que había engatusado a Fraga con una serie titulada Conozca Usted España, permitió que Claudio Guerín, Antonio Mercero, Josefina Molina, Angelino Fons, Jaime Chavarri, Fernando Méndez Leite, etc., fueran los intelectuales orgánicos de la cosa dispuestos a darnos gusto al llamado mester de progresía (Díaz, 1994: 46).

En la entrevista a Salvador Pons, recogida por Díaz, el responsable de programas de la Cadena relataba de este modo la llegada de estos profesionales al Segundo Canal:

Todo el aparato técnico de la televisión, con los estudios de Prado del Rey recién inaugurados, los absorbe la primera, y ante la dificultad de obtener estudios, cámaras, etc., no nos queda más remedio que refugiarnos en el cine. (...). Y ten en cuenta que los cinéfilos son prácticamente savia nueva porque la tele, hasta entonces, se había nutrido de funcionarios de Radio Nacional. Y Claudio Guerín vino de una emisora de radio que tenían los jesuitas en Sevilla. La escuela sevillana formada por él, por Romualdo Molina y Carlos Gortari, que fue director general de cine. Y llegan estos señores haciendo de la necesidad virtud: no teníamos infraestructura técnica para hacer la 2 y había que hacer cine en 11 milímetros. Y también llega Pío Caro (Díaz, 1994: 373).

¿Y qué aportaron estos profesionales del cine al medio televisivo?. Para Aranzubía y Castro (2010) son dos las aportaciones esenciales. Por un lado, los profesionales de la Escuela Oficial de Cinematografía reformularon algunos de los códigos televisivos más

asentados de la época, renovando las soluciones formales que hasta ese momento habían sido utilizadas por los realizadores, planteándose a partir de ese momento dos maneras diferentes de entender el discurso audiovisual y; en segundo lugar, la llegada de estos inquietos profesionales fue beneficioso para el Segundo Canal que en ese momento buscaba su propia identidad.

De forma específica, los realizadores procedían de la EOC, que junto al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, eran los centros donde se impartía la enseñanza oficial de cine en España, hasta que apareció la Facultad de Ciencias de la Información (Blanco, 1996:109). Se fundó en el curso 1947-48 y desapareció en 1976, por aplicación de la Ley General de Educación y Financiación y Financiamiento de la Reforma Educativa⁴⁵.

Blanco (1996:120) detalla los diferentes planes de estudio que tuvo la EOC a lo largo de su historia, y que dan cuenta de la formación de los realizadores que llegaron al medio televisivo en ese momento:

- Entre el curso 1947-48 y el curso 1949-50: se completaban los cursos en un mismo plan. Las especialidades eran: realización artística, producción, escenotecnia, óptica y cámaras, sensitometría, interpretación y electroacústica.
- A partir del curso 1952-53: entra en vigor un nuevo plan de dirección cinematográfica, en sustitución de realización artística. Producción cinematográfica en lugar de producción. Decoración en sustitución de escenotecnia. Cámaras en sustitución de óptica y cámaras. Técnica de laboratorio en sustitución de sensitometría. Sonido en lugar de electroacústica e Interpretación que conserva la misma denominación. Con este plan de estudios, la EOC pretendía aproximarse a los criterios de la industria cinematográfica, y al oficio en cada especialidad, todo ello bajo la influencia del cine de los años cuarenta.

⁴⁵ Para un exhaustivo recorrido por la historia de la EOC, véase Blanco, L. (1996): “La escuela oficial del cine. El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas”, en *Medina, P. et al: Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid-Ayuntamiento de Alcalá de Henares-Filmoteca de la Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura de la Comunidad Valenciana.

- En el curso 1957-58 comienza un nuevo plan que incorpora los conceptos que llegan al cine en la década de los cincuenta. Constaba de cuatro cursos, siendo el último de ellos un curso de prácticas con carácter de reválida. Y en el curso 1959-60 se establecen especialidades: Dirección cinematográfica, Producción cinematográfica, Decoración, Cámaras, Técnica de laboratorio, Sonido e Interpretación.
- A partir del curso 1964-65 se aplica otro plan de estudios, que durará hasta el cierre de la EOC. Desaparecen las especialidades de Sonido y Técnica de laboratorio y aparece la de Guion. Se trataba de incorporar a la enseñanza los planteamientos del *Free cinema*, la *Nouvelle vague* y el nuevo cine europeo y latinoamericano.

Como indica Blanco (1996:129), en las prácticas realizadas en la EOC no se muestra ningún interés por los “géneros” cinematográficos:

Se muestra más un cierto desprecio por ese cine, como indica el que cuando aparecen claves de algún género es siempre como fórmula de ironía y como intento de destrucción de su código cinematográfico. La tendencia más generalizada es hacia el “cine de autor” con la participación de los directores en el guion cuando no asumen totalmente esta tarea.

De este modo, a lo largo de la historia de la EOC las diferentes corrientes estéticas que van surgiendo en el cine aparecían en las prácticas desarrolladas por los alumnos. En los primeros años casi la totalidad de las películas están influenciadas por el neorrealismo. En los años sesenta, llega a la EOC la influencia de la *Nouvelle vague* y del cine del Tercer Mundo, en concreto “Cinema Novo Brasileiro” y del Nuevo Cine Cubano” (Blanco: 1996).

Por un decreto de 18 de mayo de 1951 se crea el Diploma de Cinematografía, otorgado a los alumnos que finalizasen alguna de las especialidades contempladas en el plan de estudios. Y lo que es más importante es en ese año, 1951, cuando la Dirección General de Radio y Televisión da carácter de preferencia a los titulados de la EOC para cubrir los puestos de trabajo.

El cuadro de realizadores que llegará en ese momento a Televisión Española trabajará en los programas dramáticos más destacados de la época, *Hora once*, *Teatro de siempre*, etc. Josefina Molina, Claudio Guerin, Pilar Miró, José Antonio Páramo y Guillermo Luca de Tena, son los que dedican gran parte de su actividad a los programas específicos de teatro. La aportación de estos profesionales al medio televisivo permitirá

la renovación de la expresión televisiva que afectaba a la puesta en escena, la valoración del espacio y a la interpretación de los actores, menos vinculada de la tradición teatral (Utrera: 1991: 72). A continuación prestamos atención de forma individual a cada uno de ellos.

6.2.1.8. Josefina Molina

Josefina Molina es la primera mujer titulada en la Escuela de Cine y una de las pocas que llega a la categoría de realizadora de Televisión Española. Comienza como ayudante de realización de Claudio Guerin en los episodios de *Conozca usted España* y en *Ricardo III*.

Molina debuta en programas dramáticos con el montaje de *La fiesta de los carros*, al que sigue la difícil realización de *La metamorfosis*, de Kafka, en *Hora Once*, interpretados por Gerardo Malla y Trinidad Ruguero (Díaz, 1994: 432).

En el programa *Hora Once* realiza, sobre textos en algunos casos muy breves, obras redondas. En *Una Casa de muñecas*, toda la crítica certifica el acierto en la adaptación, realizada con Romualdo Molina, de la obra de Ibsen, que sufre una traducción específicamente televisiva.

A Josefina Molina se la reconoce sensibilidad, sencillez y rigor; y se confirma como una gran realizadora. En Televisión Española, se ocupa de programas que poco tienen que ver con su categoría profesional, pero que ella trabaja y dota de una gran dignidad.

Estaba en la Escuela Oficial de Cine cuando conoció a Pilar Miró, quien le ofreció ir a Televisión Española. Fue descubriendo que se encontraba ante un medio tremendamente actual, donde se podían hacer cosas maravillosas:

Es un lenguaje aún inexplorado y en el que cada día pueden surgir nuevas cosas. Hay que analizarlos desde dos puntos de vista. Hay que hablar de ese lenguaje técnicamente, y es cuando te encuentras con un camino entero a recorrer, donde descubres cosas y donde no hay límites. Tienes cantidad de medios para expresar cosas. La habilidad de quien usa el medio consiste en sintetizar todas esas imágenes y dar todo en poco. Luego hay una parte humana y social. Es la más difícil. Además, tienes que conocer a la gente y decir con una sencillez bárbara y saber, también, a todo lo que te sujeta ese campo social y humano. En el técnico, puedes abrir caminos, y esa experiencia es fabulosa. Hacer sentir con imágenes es una verdadera maravilla. Nunca llegas a dominar del todo la técnica y esto es lo que hace al medio tremendamente interesante (*Teleradio*, “Una realizadora. Josefina Molina”, 1974, nº 844).

Josefina Molina opinaba que un director debía siempre sorprender con el guion. Sin un buen guion, no había buen programa, pensaba, ya que una realización aunque contase con las mejores imágenes, de nada servía sin un buen guion:

Esto es muy difícil de saber, pero hay que encontrar las palabras para una mayoría, porque se trata de muchos millones de espectadores los que pueden ver el programa. La virtud está en tenerlos atados a la silla desde el principio hasta el fin. Sabiendo que se dice que, para ver televisión, no hace falta estar quieto y que se puede hablar. A pesar de eso, hay que llamar su atención y atraerlos hasta la pantalla para que estén pendientes de ella. Esto, a todos, no a unos pocos; porque eso es lo maravilloso de la televisión, aunque quizá sea también su propia servidumbre (*Teleradio*, “Una realizadora. Josefina Molina”, 1974, nº 844).

Realizadora de excelentes dotes, Molina preocupada por la obtención de los mejores trabajos interpretativos, demostró en la realización para *Hora Once* de *El cochero* de Máximo Gorki su maestría en el trabajo interpretativo con los actores Miguel Angel, María Francisca Ojea y José Carlos Plaza (GORTARI, C. “Segunda Cadena. *Hora Once. El cochero*, de Máximo Gorki”, *Teleradio*, nº 762).

6.2.1.9. Claudio Guerin

Nació en Alcalá de Guadaira, Sevilla, en 1939. Se licenció en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) en 1965, con una práctica de fin de curso, *Luciano*, que según Blanco (1996:127), es una obra adelantada del realismo mágico. Algunos de los temas presentes en esta obra son la educación, la represión religiosa-cultural y la manipulación de los medios. Para Aranzubía y Castro (2010), *Luciano* condensa y ejemplifica las prácticas de fin de carrera de varias promociones de la EOC, sin posibilidad de desarrollar su carrera en la industria del cine y abocadas a trabajar en Televisión Española en aquellos momentos.

Entra a trabajar en la Segunda Cadena en 1966. Se considera el más grande autor televisivo que se ha dado en España⁴⁶. Su primer trabajo será la versión videográfica del Ricardo III de Shakespeare para *Teatro de Siempre*. Según Palacio (2001: 132):

Guerin destruye todas las convenciones que sobre la puesta en escena circulaban en los platós televisivos: coloca las cámaras en el interior del espacio escénico y hace que se muevan entre los personajes; realiza una composición de la acción en la que predominan los planos medios y cortos;

⁴⁶ Un acercamiento completo a la obra audiovisual de Claudio Guerin en Utrera, R. (1991): *Claudio Guerin Hill: obra audiovisual: radio, prensa, televisión, cine*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

concibe un videomontaje de secuencias en el que los fundidos o las sobreimpresiones forman parte de los recursos narrativos.

A partir de esta cita, deducimos que la representación se aparta de la frontalidad que hasta ese momento caracterizaba la realización de las obras en televisión, al introducir las cámaras en el interior de la acción.

La trayectoria de Claudio Guerín a lo largo de su trabajo para la Segunda Cadena de Televisión Española tuvo una coherencia excepcional dentro de los realizadores de programas dramáticos. Guerín se preocupó por ir en su obra señalando la evolución del teatro. Todas las obras que realizó pasaron por su interior preocupación y de este modo consiguió darles una unidad fundamental.

En *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz, Guerín Hill exploró las posibilidades del lenguaje televisual. Fue como un antecedente, profundamente irónico y divertido, de lo que en cine hizo con su versión trágica Carlos Saura de *La madriguera*. Solo que *El cepillo de dientes* lo hizo desde el humor y la estética pop del spot publicitario (C.G. “*El cepillo de dientes* del autor chileno Jorge Díaz”, *Teleradio*, 1969, nº 612, p. 47).

Hamlet es, junto a *Romeo y Julieta* y *Otelo*, la obra de Shakespeare que más difusión teatral y cinematográfica ha tenido. En *Hamlet*, excedió los límites de una obra dramática. La versión para televisión de Guerín está a caballo entre la tragedia política y el conflicto militar. Procura aproximar al espectador a la obra clásica, entendiendo por obra clásica algo antiguo y en cierto modo acartonado, pero vigente. Quita a la obra todo ese peso de antigüedad y acartonamiento. Reduce *Hamlet* a cien minutos aproximadamente y el trabajo fue resultado de un trabajo en equipo.

En 1970, Guerín junto a José Antonio Páramo, pasaron a la Primera como apuntaladores de *Estudio 1*, que había perdido a Juan Guerrero Zamora y estaba a punto de perder a Alberto González Vergel, nombrado director del Teatro Español (Díaz, 1994: 433).

Guerín falleció de un accidente laboral mientras rodaba su segundo largometraje en febrero de 1973, pero antes dejó escrita su visión del género en televisión, que sorprende por su clarividencia al diferenciar entre el público de teatro, de una burguesía más o menos culta, que se sabe la obra y que quiere ver cómo está hecha, y el de televisión, un tipo de espectador más próximo a lo popular.

6.2.1.10. Pilar Miró

Pilar Miró pasará a la historia de Televisión Española como la directora general que sucedió a José María Calviño, y a la del cine, por sus películas y la etapa como responsable del mismo dentro de la Administración. Pero también fue una sólida realizadora de Televisión Española.

En su trabajo, Miró pretendió hacer realizaciones fieles. Un ejemplo de ello, lo encontramos en el espacio *Pequeño Estudio*. Se trataba de un espacio de emisión de obras dramáticas de diversos autores, con adaptaciones y realizadores adecuados a cada tema. Su propósito era cubrir un vacío de orden cultural y divulgar aquellas piezas cortas con facultades de expresión televisual. Para este espacio, Miró realizó *La buena voluntad. Historia de dos viejecitos en Navidad*, de Antonio Gala e interpretado por Mariano Ozores e Isabel Garcés. De esta forma opinaba sobre la obra:

Simple. En ella mandan el texto y los actores. La realización es a base de primeros planos, dado el carácter unitario del decorado. El guion es netamente realista hasta el cambio profundo, casi al final, de ambiente, luz y música. Dada la profesionalidad de los actores, Mariano Ozores e Isabel Garcés, no necesitan prácticamente dirección. Al empezar he hecho unas tomas de la viejecita pasando por el patio de vecindad cayendo la nieve (DEL CORRAL, J. “*La buena voluntad*”, *Teleradio*, 1969, nº 626, p. 72).

Un mal negocio, con guion de Carlos Muñoz, sobre una idea de Ricardo Abella, también fue una obra realizada por Pilar Miró para este espacio de *Pequeño Estudio*, en 1969 (DEL CORRAL, J. “Un mal negocio”, *Teleradio*, 1969, nº 595, p. 50).

También realizó *La parábola de Gregorio*, de Javier Palmero, en marzo de 1969, para el mismo espacio. Miró narraba cuáles habían sido los problemas de la realización del siguiente modo:

Para este guion hemos utilizado el electronicam. Desde el punto de vista de la realización se ajusta a la técnica característica del cine, es decir, por secuencias. El reparto fue amplio, pero ello no supuso dificultades particulares para el realizador. Se ha ensayado bastante, pero esto es habitual en cualquier producción televisual (CAVERO, J. “*La parábola de Gregorio*, de Javier Palmero”, *Teleradio*, 1969, nº 587, p. 50).

Debutó con *Lili*, novela en cinco capítulos realizada en 1966; dirigiendo posteriormente distintos dramáticos, uno de los cuales, *Una fecha señalada*, con guión de Pedro Gil Paradela, obtiene una mención especial en el Festival de Montecarlo.

En 1968 realiza su primer *Estudio 1*, con una obra de Miguel Mihura, *Sublime Decisión*. Otras realizaciones fueron *Como las secas cañas del camino*, *Una mujer cualquiera*, *Café del Liceo*, *Las Fábulas*, *Eugenia de Montijo* (Díaz, 1994, 593).

Por aquellos años, Pilar Miró, la primera mujer que se dedicaba a estas tareas en Televisión Española, consigue ir rompiendo con los prejuicios y asentándose como realizadora que destacaba sobre todo, en la recreación de ambientes y en la dirección de actores.

En 1970 recibe la Antena de Oro, pero uno de sus mayores éxitos fue *Un cuento californiano*, con guión de Juan Tebar, que ella convirtió en un relato irónico, homenaje al western con una ambientación meticulosa y cuidada.

Para el espacio *Estudio 1*, Miró realizó en agosto de 1973 la obra *Enriqueta si, Enriqueta, no*, de Jorge Llopis, e interpretada por Guillermo Marín, Amparo Baró, Ramón Corroto, Clara Súnier, Pedro del Río, Alberto Fernández y Paz Ballesteros, entre otros. Miró opinaba de la realización de la obra en los siguientes términos:

Se trata de una comedia disparatada, una parodia de obra policíaca. Se saca chiste de donde no lo hay. Para que te hagas una idea: los personajes se mueven, durante toda la trama, en un solo decorado en el que había tres puertas, dos armarios y una ventana...que utilicé. Digo lo de las puertas, que son el quid de la obra. Nos reímos mucho durante la grabación y yo incluso me volví a reír cuando la montaba (MINTXA GIL. “*Enriqueta si; Enriqueta, no*”, *Teleradio*, 1973, nº 814, p. 21).

Con los dramáticos en manos de grandes realizadores históricos, Miró dirigió sobre todo telenovelas como *La feria de las vanidades* o *La pequeña Dorrit*, sin que por ello despreciara otro tipo de programas.

6.2.1.11. José Antonio Páramo

Nació en Zaragoza. Estudió Filosofía y Derecho. A los dieciséis años comienza a dibujar historietas gráficas. Más adelante, realiza una película en 8 mm sobre la vida de un pintor y otros documentales como aficionado e independiente.

Empieza a hacer teatro en el TEU de Zaragoza, al mismo tiempo que realiza críticas de cine para revistas universitarias. En el verano de 1958 se marcha a París y allí descubre su verdadera vocación, el cine. Se traslada a Madrid y se matricula en la Escuela Oficial de Cinematografía. Le ofrecen hacer su primera película profesional, un cortometraje, que es posteriormente seleccionado para el festival de Cannes.

Al año siguiente le llaman de Televisión Española para realizar algunos programas del espacio Cámara 64, en el que se da oportunidad a nuevos directores procedentes de la Escuela de Cine y Páramo, dirige y realiza la serie documental *Libros para leer*, sobre diferentes literatos españoles.

Como realizador, opinaba sobre los problemas a los que se enfrentaba a la hora de acometer una obra:

Son tantos, que podríamos estar hablando de ello años/luz. En primer lugar, naturalmente, se plantea la elección de la obra, que, normalmente, viene marcada por una programación establecida. Este es un problema importante, porque puede ocurrir que la obra que te designan no te guste, y en ese caso, si trabajas por puro trámite, el resultado será una obra acartonada, vulgar, fría y hasta fea de ver. Es por eso por lo que nosotros los realizadores nos pasamos la vida luchando por las cosas en las que creemos. Nuestro trabajo consiste en comunicar entusiasmo. Esto a veces es fácil, y cuando así ocurre y todo el mundo está empeñado en sacar la obra adelante el resultado, casi siempre es positivo. Pero otras veces ocurre que no consigues comunicar el entusiasmo o no consigues comunicárselo a todo el mundo, porque hay mucha gente entre los que hacemos la televisión a la que nos encanta la misma, pero hay bastante gente a la que no le gusta. Gente que hace este trabajo como podría hacer cualquier otro, y que son nuestros máximos enemigos al plantear una obra en la que creemos firmemente. Salvado este hándicap el realizador cuenta con unos medios, si no ideales, si suficientes para llevar a cabo su obra (VEGA, JR. “José Antonio Páramo”, *Teleradio*, 1974, nº 846).

Páramo trabajó en Televisión Española desde 1964. Se le considera un realizador dotado de una gran sensibilidad. Partidario del trabajo, ya que la televisión exigía oficio y fidelidad a los textos que se pongan en antena. Procuraba transmitir al espectador la intención concreta de cada autor en cada obra.

Páramo también colaboró con los espacios *Conozca usted España*, *La víspera de nuestro tiempo*, y *Fiesta*.

En 1968 José Antonio Páramo realizó *Tarde llega el desengaño*, a partir de un relato original de María de Zayas y Sotomayor. La obra se incluye en la programación de *Cuentos y leyendas* y la crítica aplaudió unánimemente el talento de este aragonés, que hasta el presente momento había pasado desapercibido. Durante esas fechas realiza también *Aguila de blasón*, cuya programación se diferirá cinco años. Asimismo su nombre figurará entre el elenco de realizadores que participarán en el espacio *Teatro de siempre*.

En 1969 interviene en *Hora Once*, con la realización de *El amor del peluquero*, una adaptación de Juan Tebar a partir de un relato de Dickens, o *Los tejedores*. En estas

producciones recurrirá a la utilización de las telecámaras, una técnica inusual en el medio por aquel entonces.

Considerado ya como uno de los máximos exponentes de la escuela de realizadores de la segunda cadena, José Antonio Páramo incrementará a partir de 1969 su trabajo en la primera de Televisión Española, y como hemos apuntado, junto a Guerín pasó a trabajar al primer canal de televisión. Es en la primera cadena, donde Páramo dirige diferentes producciones en *Estudio 1*, *Novela*, donde pondrá en escena *Los miserables*, de Víctor Hugo, y *Las tentaciones*, una serie original de Antonio Gala.

En la temporada 1971-72 colabora en la emisión de *Narraciones*, donde consigue otra realización magistral con *Santa Olaja de Acero*, obra de Ignacio Aldecoa. En esa misma temporada corrobora su prestigio con *Daisy Miller* y *El castigo de la miseria*, emitidas ambas dentro de la programación de *Estudio 1*.

En la década de los setenta los títulos de éxito de este realizador se suceden: *Pigmalión*, *Sur*, *La Gaviota*, de Anton Chejov, *La señorita de Trévez*, *La casa de las chivas o El bastardo*. También realizó en el año 1973, *Don Juan Tenorio*, para el espacio *Estudio 1*, con un reparto interpretado por María José Goyanes, Fernando Guillén, José Martín y Julia Caba. En 1969, María José Goyanes interpretó el personaje de Doña Inés, con Juan Diego como Tenorio y bajo la dirección de Pedro Amalio López. (*Teleradio*, “En *Estudio 1*. El “*Tenorio*” (con un reparto excepcional)”, 1973, nº 827, p. 23)

6.2.1.12. Guillermo Luca de Tena

Nace en Sevilla en 1917. Falleció en el año 2010. Su vocación teatral le empuja a abandonar los estudios de Medicina para dedicarse a la dirección escénica. Cayetano Luca de Tena empezó a trabajar en el teatro en los años cuarenta, haciendo a las órdenes del director, Felipe Lluch Garín. Al morir éste, Luca de Tena se hizo cargo de la dirección del teatro Español, y esa tarea la ocupó durante varios años, hasta 1952.

Más tarde formó su propia compañía, La Máscara, y con ella anduvo por España hasta que se marchó a Colombia contratado para dirigir una escuela de Arte Dramático. Al cabo de un año, se marchó a Brasil para dirigir una obra y allí estuvo dos años.

Regresó a España y siguió dirigiendo, ya sin compañía propia, contratado para obras concretas. Asiste al Primer Cursillo de Realización organizado por el Servicio de

Formación de Televisión Española, y comienza a dirigir y realizar en televisión, siempre espacios dramáticos. De este modo relataba sus inicios en el teatro:

Mi entrada en el ambiente teatral me costó un gran disgusto, porque, al hacerlo, abandoné la carrera de Medicina y, en opinión de mi familia, sin un objetivo concreto. Pero como tuve suerte, y al año estaba ya trabajando y ganando algún dinero; es decir, como profesional, ese disgusto pronto se suavizó (MELGAR L. T. “Luca de Tena”, *Teleradio*, 1966, nº 468, pp. 25-27).

Pese a su confesado gusto por los clásicos, los montajes de Luca de Tena de mayor trascendencia son de obras de teatro moderno: *Llama un inspector*, de Priestley, y *La visita de la vieja dama*, de Dürrenmatt, efectuado en Lisboa.

Luca de Tena fue un magnífico director de actores por su experiencia al frente de una Escuela de Arte Dramático. Una persona tranquila, seria y un profesional consciente y preocupado hasta del más mínimo detalle. Aclaraba su opinión de las distancias creadas entre un actor en una actuación teatral y el actor en cine o televisión:

En televisión, a pesar de la planificación, la distancia es casi uniforme, aunque distinta de la teatral. En televisión, el actor está siempre cerca del espectador, como sentado con él en un sofá; por eso los mejores guiones son aquellos que más responden a ese carácter de conversación íntima. Los de Armiñán son un magnífico ejemplo. Además, el actor, pura expresividad en la piel, inconscientemente se adapta también a la distancia que le va señalando la cámara a quien ve, más que como a tal, como sala ocupada por millones de espectadores (MELGAR L. T. “Luca de Tena”, *Teleradio*, 1966, nº 468, pp. 25-27).

En 1966, *Estudio 1* sustituye en la programación de Televisión Española al espacio *Primera Fila* y Luca de Tena se encuentra en la nómina de realizadores. En sus trabajos, corrobora su acreditado prestigio con montajes lucidos, preferentemente de autores clásicos. En el estudio 2 de Prado del Rey se grabó para el programa *Estudio 1* la obra de Shakespeare *El sueño de una noche de verano*, en una versión de noventa minutos de duración. La adaptación de esta obra fue hecha por Félix Ros, quien siguió muy de cerca el texto original de la obra. Se trataba de una comedia ligera, sonriente, y en la que el propio autor incurría, de forma deliberada, en ciertos anacronismos. Opinaba que hubiera sido de desear disponer de un espacio con mayores dimensiones para llevar a cabo su obra, ya que se realizó en el Estudio 2 de Prado del Rey:

Hubiera sido de desear disponer de un espacio mayor para esta realización. Un estudio más grande habría posibilitado que el aspecto mágico de la obra tuviera mejor presencia. Todo un posible juego de sobreimpresiones y efectos no han podido realizarse a causa de esta falta de espacio (M. M. F.

“Teatro: Dos tratamientos de Shakespeare. *El sueño de una noche de verano*”, *Teleradio*, 1971, nº 690, pp. 26).

La obra contó con María Luisa Merlo, Carlos Ballesteros, Maite Blasco, Luis Varela, Mónica Randall, Pablo Sanz, Irene Daina, Rafael Arcos, Rafael Alonso, Alfonso del Real, Alvaro de Luna, Jacinto Martín, Pepe Franco, Vicente Haro, Rafael Gil Marcos y María Bettina.

La escenografía fue obra de Jaime Queralt, y de este modo se pronunciaba sobre el planteamiento de la obra:” En cuanto al planteamiento, lo he hecho en lo que concierne a la realización siguiendo un criterio directo y realista; procurando dar simpatía, movilidad y ligereza (M. M. F. “Teatro: Dos tratamientos de Shakespeare. *El sueño de una noche de verano*”, *Teleradio*, 1971, nº 690, pp. 26).

En el espacio dramático *Estudio 1* realizó también la obra *La ermita, la fuente y el río*, de Eduardo Marquina, en octubre de 1971. Fue interpretada por Ana María Vidal, Ismael Merlo, Gerardo Malla, Valentín Tornos, Mary Paz Ballesteros, Mary González, Diana Salcedo, Magda Roter, Manolo Tejada, Carlos Villafranca, Vicente Haro, Miguel Angel Gil, María Pinar, Nuria Gimeno, Isabel Braus, Rafael Gil Marcos y Rosa Alfez.

Luca de Tena describía las dificultades de interpretación de esta obra en verso:

Las lógicas de este teatro. Hay que tener en cuenta que el verso no es tan explícito como la prosa y hay que sugerir lo que no dice la palabra. Es más difícil para los actores. Desentrañar la densidad de los conceptos contenidos en el verso y darle a este verso su medida musical, su ritmo, es nuestro trabajo. Trato de que el verso tenga una naturalidad de expresión semejante a la prosa. Pero que sea de una naturalidad distinta (E.H. “El viernes en *Estudio 1: La ermita, la fuente y el río*”, *Teleradio*, 1971, nº 718, p. 14).

Y el realizador también daba su opinión sobre el dramatismo de esta obra:

El centro dramático de esta obra estaba en el estallido del conflicto amoroso, que tiene lugar en la ermita. La culminación de este proceso se desarrollaba en la fuente. El segundo momento, que es la clarificación de esas pasiones que han desencadenado el conflicto, con un sentido amargo y dramático, es en la tercera parte de la obra, en el río. Podemos decir que el eje del drama es la pasión de una mujer de treinta años arrebatada por unos sentimientos que chocan con todas sus circunstancias (E.H. “El viernes en *Estudio 1: La ermita, la fuente y el río*”, *Teleradio*, 1971, nº 718, p. 14).

Luca de Tena tenía también su opinión sobre el binomio realizador-director. Para él, en televisión, sobre todo en espacios dramáticos, el director y el realizador debían ser la

misma persona, al menos en las obras hechas para televisión, aunque cabía la experiencia de montar, con público y en un teatro, la obra por un director y retransmitirla un realizador distinto a él. Desde su punto de vista un realizador y un director tenían las siguientes funciones:

El realizador no es sino una parte del director, quien ya piensa la obra y monta el juego escénico viéndola a través de la pantalla y seleccionando lo que quiere ofrecer, buscando siempre la mayor economía de los medios expresivos y la mejor expresión en su papel de conductor que no sólo señala, sino que elige el camino a seguir por la representación de la obra que pone en pie.

Un director debe ser un concertador, un coordinador, un hombre que marca el cauce por el que la obra debe discurrir. La obra teatral no existe hasta que se pone en pie, y él es quien debe decidir cómo ponerla en pie. El intérprete debe tener presente siempre un fondo de libertad. El actor, si lo es de verdad, no debe crear de acuerdo con patrones rígidos, que siempre cercenan su capacidad. Lo que el director debe hacer es apretar una vuelta más o menos a la hora de provocar sus reacciones (MELGAR L. T. “Luca de Tena”, *Teleradio*, 1966, n° 468, pp. 25-27).

En *Estudio 1*, Luca de Tena también llevó a cabo la realización de la obra clásica *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, en febrero de 1973. Actuaron, entre otros, Jaime Blanch, Carlos Lemos, María Luisa Ponte, Víctor Valverde, Félix Navarro, Charo López y María José Prendes, que inicia con esta obra su etapa en televisión.

Para ser un buen realizador en televisión, el director de escena Luca de Tena pensaba que había que tener en cuenta el movimiento, y esto necesitaba de una técnica especial. Estas declaraciones las hacía en el año 1973 durante un descanso de los ensayos de la obra *El complejo de Filemón*. Según Luca de Tena, una imagen, en ocasiones, podía valer más que una palabra: “Hay que buscar, ante todo, expresividad. El teatro da una imagen rectilínea y la televisión aborda otros muchos planos (FRANQUET MIGURA, E. “*El complejo de Filemon*”, *Teleradio*, 1973, n° 818, p. 40).

En su labor de dirección y realización, cuidaba mucho a los actores, y al venir del teatro y por esa experiencia en la dirección de escena, la imagen no era lo fundamental para él. Su preocupación principal seguía siendo la de la palabra, sintiéndose más atraído hacia el texto y su expresión y hacia el tratamiento de los actores que hacia el movimiento y la brillantez de las cámaras. Era un precedente a través de la experiencia de sus años como director teatral. (HERNAIZ, E. “Luca de Tena, Diez años en TVE”, *Teleradio*, 1974, n° 847).

Además, Luca de Tena también opinaba si la mano del realizador se podía ver a través del trabajo de realización de un autor:

Lo ideal era que no se vea, y que la gente vea aquello sintiéndose atraída, fundida con el espectáculo. Solo después los más avisados, los que tengan más conocimiento de la técnica, se darán cuenta de que detrás de todo aquello había unas cámaras, una planificación, una mecánica. Lo ideal es que esa mecánica desaparezca y sea solamente una alfombra por donde pise la interpretación, la actuación dramática (HERNAIZ, E. “Luca de Tena, Diez años en TVE”, *Teleradio*, 1974, nº 847).

Para Luca de Tena no había estilos ni fórmulas propias en la realización. Dejó escrita su teoría y su pensamiento en torno a la especialización de un realizador:

Yo no me he especializado demasiado ni en autores ni en estilos. Un realizador debe ser, más o menos, capaz de abordarlo todo. No hay estilos, no hay fórmulas propias. No hay más que obras, y cada obra dicta y necesita su propio tratamiento. Querer aplicar un estilo de realización es una deformación. La realización, siempre al servicio del texto (HERNAIZ, E. “Luca de Tena, Diez años en TVE”, *Teleradio*, 1974, nº 847).

El director de escena y realizador Luca de Tena tenía las ideas claras respecto al teatro, a la televisión, y sobre su forma de trabajar con un texto dramático. Así se refería a cada una de ellas en una entrevista para la revista *Teleradio*:

Mi mundo es el teatro, pero la televisión me ha descubierto muchísimas posibilidades. Sigues estando en el teatro, pero con una nueva técnica. En realidad, la televisión supone para el teatro una apertura de facilidades, una serie de armas nuevas que ofrecen al director una mayor flexibilidad.

Naturalmente, las armas de la televisión son las que ofrecen ese abanico de posibilidades y esa flexibilidad. Esas armas de la televisión, que vienen heredadas del cine, como son los primeros planos, la posibilidad de atraer un gesto o un simple objeto que ayuda a la narración dramática; ésas son las armas.

Es cierto que mi vocación primera era la de ser escritor, pero llegó un momento en el que pensé y consideré que era demasiado malo para escribir y malo para ser escritor de teatro, por eso dejé, abandoné mi primera vocación y me he dedicado a otras cosas. De todas formas, debo decir que, en cuanto puedo, yo sigo escribiendo. No he abandonado del todo plenamente esa mi vocación.

Fundamentalmente, un texto que yo dejo exactamente igual. Cuando recibo un texto y voy a trabajar sobre él, en lo que primero pienso es en armonizar todo el servicio del texto, y nunca al revés. El texto es el fundamento sobre el que se sustenta el teatro. Texto que no debe ser cambiado o que, si lo es, lo debe ser sólo en cosas mínimas, jamás debe cambiarse el sentido profundo de un texto (BERNÁRDEZ, J.A. “Cayetano (o la sensibilidad). Luca de Tena”, *Teleradio*, 1974, nº 887-888).

Luca de Tena, un hombre procedente del teatro, y que llegó a la televisión, un medio más técnico, más especializado, tuvo que hacer un curso para técnicos para conocer el

medio en el que se desenvolvería su etapa televisiva: Yo, sinceramente, no pretendo haber innovado nada en televisión (BERNÁRDEZ, J.A. “Cayetano (o la sensibilidad). Luca de Tena”, *Teleradio*, 1974, nº 887-888).

Y así resumía él mismo el tipo de teatro que llegó a recrear:

Yo creo y considero que mi forma de hacer teatro es completamente intuitiva y que no se somete a ninguna idea preconcebida, indudablemente, siempre es buena la experiencia que da la lectura, pero, en principio, creo en una forma de hacer teatro totalmente intuitiva; la sensibilidad del director es fundamental (BERNÁRDEZ, J.A. “Cayetano (o la sensibilidad). Luca de Tena”, *Teleradio*, 1974, nº 887-888).

6.2.1.13. Otros realizadores

Hay una serie de profesionales en Televisión Española, en la 2, que también debemos mencionar. Juan Antonio Porto, graduado en la especialidad de dirección en la Escuela Oficial de Cinematografía. Debuta en la Segunda Cadena como realizador en *Hora Once* con *La danzarina de Shamakha*, del conde Gobineau, con Roberto Caballero y María Nevado como intérpretes. Según Gortari, Porto fue el guionista de la película *El bosque del lobo*, de Pedro Olea. En esta obra, el éxito de su trabajo tendrá que conseguirse mediante la consecución del clima romántico, pero consiguiendo al mismo tiempo elucidar el fondo de crisis y transformación histórica que la narración poética oculta tras su apariencia (GORTARI, C. “*Hora Once. La danzarina de Shamakha*, del conde Gobineau”, *Teleradio*, 1971, nº 680, p. 61)

Esteban Durán trabajaba habitualmente en los estudios de Barcelona y en 1971 le encargan su primer *Estudio 1*, *Aleluyas del señor Esteve*, de Santiago Rusiñol, eminentemente catalana, en los ocho años que llevaba de realizador en Televisión Española. De manera esporádica, Durán realizó programas filmados en Madrid. La adaptación en castellano perdía fuerza ante la imposibilidad de traducir algunas frases hechas y usuales giros que los personajes emplean (ENRIQUEZ, C. “*Estudio 1. Aleluyas del señor Esteve*”, *Teleradio*, 1971, nº 721).

En Miramar destacaría Esteban Durán, que realizaría para *Hora once* *La botella del diablo*, de R.L. Stevenson en adaptación de Juan Tebar, con Pablo Sanz y Fiorella Faltoyano como protagonistas. Sergio Schaaf, bordaría *La trampa* con guion de Rodolfo Hernández e interpretación de Ana Belén (Díaz, 1994: 433).

También como realizador de dramáticos debemos mencionar a Francisco Abad, con su serie de cuentos de Chejov, y una versión muy audaz de *Las nubes* (Díaz, 1994: 433). En el espacio Teatro de siempre, de la Segunda Cadena, se encargó de la dirección y realización de *Mayorazgo*, de John Galsworthy. Realizó también *La coartada* de Alejandro Nuñez Alonso, en *Pequeño Estudio*, cuyo argumento es un juicio pretoriano a un muchacho que se le acusa de haber dado muerte al marido de la mujer con la que mantiene relaciones amorosas. En este sentido el realizador explicaba los problemas a los que se debió enfrentar para su realización:

La coartada plantea un serio problema de número, de reparto. Hay muchos actores en un mismo lugar que hablan, y hablan con frases cortas, tan cortas, que, a veces, es una sola palabra, pero necesaria para el juego de la trama. Por ello hay que andar muy rápido y atento para llegar a tiempo a todos, evitando el plano general, que si bien es cómodo, resulta, en cambio, poco televisual, salvo en contadas excepciones de referencia, de dato. Mi realización será un continuo cambio de planos y de movimientos de cámara (J. DEL C. “*La coartada*, de Alejandro Nuñez Alonso”, *Teleradio*, 1969, nº 599, p. 48).

Manuel Picazo, con la realización de *La mano cortada* para el espacio *Hora Once*, en mayo de 1971, de Guillermo Hauff, supuso su debut como realizador en videotape, y su colaboración uno de los acontecimientos más importantes de la actual programación. Gortari opinaba sobre este realizador en la revista *Teleradio*:

Una de las figuras más interesantes del cine español posterior a Bardem y Berlanga. Miguel Picazo ha hecho para televisión algunos programas, el primero de ellos para la Segunda Cadena en un espacio que llevó por título Cuentos y leyendas. El programa se llamó Soledad y era una adaptación de la narración del mismo título de Miguel de Unamuno. Posteriormente hizo algunos programas para Tele-club, entre los que destaca una versión de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla (GORTARI, C. “*La mano cortada*, de Guillermo Hauff”, *Teleradio*, 1971, nº 698, p. 56).

Para el espacio *Hora Once*, que se emitía los sábados en la Segunda Cadena de Televisión Española, Luis Enciso grabó la obra *Los naufragos*, de Gunnar Kleiberg. Francisco Ors hizo para televisión el guion y la adaptación de esta pieza teatral. La trama, con un matiz psicológico, está centrada en la forma de ser de tres personajes. Los actores que dieron vida a estos personajes fueron Mercedes Prendes, Rafael Arcos y María Luisa Ponte. Sobre la elección de los actores, Luis Enciso comentaba que había sido él quien los había seleccionado (ENRIQUEZ, C. “*Los naufragos*”, *Teleradio*, 1971, nº 717, p. 30).

La línea y enfoque dado por Enciso a la realización de *Los naufragos*, grabada en el Estudio 2 de Prado del Rey, lo resumía del siguiente modo:

Los personajes tienen unas ideologías bien delimitadas. Bajo una apariencia excesivamente brillante de diálogo se esconden unos dramas muy personales e íntimos. Precisamente me he apoyado en esa circunstancia para potenciar todo lo que podía haber en ello de conflicto. La brillantez la he dejado en segundo plano. Esto no quiere decir que haya minusvalorado el ambiente. Este es fundamental para captar correctamente el comportamiento de los personajes. Lady Clarisa y Peter pertenecen a una determinada clase social, la burguesía decadente de la belle époque que no se ha dado cuenta de la destrucción de los valores que prevalecían antes de la guerra. Su incapacidad de comunicación es una consecuencia de la que no son conscientes.

He dado más importancia a lo interior e individual que a lo exterior y colectivo. Me he mantenido fiel a una línea de sobriedad en la que surgen de pronto las notas esenciales, que son las relaciones entre los personajes. Esta sobriedad se deja ver, ante todo, en la interpretación de los actores (ENRIQUEZ, C. “*Los naufragos*”, *Teleradio*, 1971, nº 717, p. 30).

José Luis Tafur, otro realizador habitual de espacios dramáticos de Televisión Española, fue el encargado de la puesta en escena de *Don Gil de las Cazas Largas*, de Tirso de Molina, con Ana María Vidal, Nuria Carresi y Jaime Blanch como protagonistas, para el espacio *Estudio 1* en junio de 1971.

El director de cine, Jesús Yague, realizador también de numerosos programas filmados para la Segunda Cadena, tuvo su primera experiencia con cámaras de televisión en *El extraño secreto de Schalken*, el pintor, emitido dentro del espacio *Hora Once*. Así opinaba sobre esta experiencia:

El trabajo con cámaras de cine, plano a plano, es distinto. Lo que compensa de la televisión es lo apasionante, lo absorbente de ella. Jamás en cine me había sucedido: en él tienes una postura más distanciada. Pero, al realizar este programa con cámaras de televisión, me absorbía de tal manera, no sé si en parte por el hecho de pensar en la cantidad de espectadores que lo van a ver a la vez, que me olvidaba por completo del mundo: allí, en el control, durante aquellos días, no había más que los monitores y yo. Hago cine ahora, pienso seguir haciéndolo. Pero, en estos momentos, no me importaría firmar por un año o dos de televisión. Una sensación así no la había tenido nunca. ¡No la había tenido ni cuando empezaba en el cine! (A.P. “Jesús Yagüe “sólo existíamos los monitores y yo”, *Teleradio*, 1970, nº 677, p. 65).

En el espacio *Pequeño Estudio*, Manuel Aguado realizó *Deja tu esperanza en el balcón*, de Ana M^a Ledesma, un guion navideño que tiene su acción en la noche de Reyes, del 5 al seis de enero. De este modo sintetiza su labor en la realización:

Todas las frases están llenas de una cierta ternura y poesía, por ello he dejado que el guion hable por sí solo. Quiero que el público escuche todo lo que dicen los actores, sin que se distraiga con otros motivos. La realización no me ha planteado grandes problemas. Si acaso, el tener en un mismo decorado a todos los actores. Por otro lado, he resuelto muy bien la interpretación de los sueños del protagonista (DEL CORRAL, J. “Deja tu esperanza en el balcón, de Ana M^a Ledesma”, Teleradio, 1970, n° 628, p. 54).

Como realizador también debemos citar a Jaime Azpilicueta, que entre otras obras, ponía en antena *Tormenta*, de Strindberg, en *Teatro de siempre*, y *Esperando a Godot*, también en la Segunda Cadena, en noviembre de 1969, con adaptación de Jaime Ortime, con interpretación de Julieta Serrano, María Fernanda D’Ocón y Mayrata O’Wisiedo. De este modo narraba su visión de la obra para la puesta en escena:

A mí me parece una obra muy abstracta, a la que se le han dado interpretaciones abusivas. Tú sabes que se ha hablado de que Godot es una imagen de Dios; yo pienso que no. La obra procede de un autor muy hermético, al que yo encuentro humana o psicológicamente frustrado. Pienso que lo único que ha tratado de hacer el autor es amargar, incluso físicamente, a los espectadores. Vladimiro y Estragón están esperando cualquier cosa. La obra, me atrevería a decir, en resumen, que es la historia de la frustración de una esperanza. Ya sé que se va a discutir mi visión, pero que no es honesto darle un contenido concreto, pues sus personajes no están nunca definidos (...). He hecho un reparto femenino para darle un toque atractivo, aunque este elemento espectacular no traiciona, a mí entender, en absoluto la obra. Hay un público minoritario que la conoce, que sabe su importancia y que la ha visto en teatros de cámara o incluso en representaciones comerciales. Aquí, yo le doy la vuelta, para que pueda tener un atractivo para el público que no la conoce y que podría, al verla, pensar que es una obra pedante y abstracta. Por eso le he dado un tono intimista, que suene lo más claro posible, en el que el público se pueda reconocer humanamente en los personajes, evitando toda puesta en escena de tipo circense, en la que Pozo, en este caso Poza, puede ser, no un bruto, sino simplemente la representación de una gran señora que explota a su criada. He tratado de evitar que el público sienta esa sensación de desprecio o de superioridad por parte del artista, que en ocasiones parece anidar en el arte abstracto y en otras formas de vanguardia (GORTARI, C. “*Esperando a Godot*”, Teleradio, 1969, n° 618, p. 57).

Una mujer sin importancia, de Oscar Wilde, sería realizada por Marcos Reyes para el espacio *Primera Fila* en junio de 1964. El realizador relataba para la revista Teleradio que la adaptación pretendía conservar el ambiente, la pureza del idioma, la ironía del diálogo y el argumento de la obra original del teatro, conservando el máiz original de alta comedia (GARCÍA MOTENEGRO, M. “*Una mujer sin importancia*”, Teleradio, 1964, n° 336, p. 25). Y sobre la realización para televisión de una obra manifestaba que:

La realización, como siempre, debe estar acorde con la obra e intérpretes. Es decir, sin excesivas filigranas pretenderé que la belleza, ironía, dramatismo de Oscar Wilde en *Una mujer sin importancia* sean traducidos a un adecuado concierto de planos de la mayor sencillez plástica y técnica (ENRIQUEZ, C. “*Estudio 1. Aleluyas del señor Esteve*”, *Teleradio*, 1971, nº 721).

También la tarea desempeñada en *Estudio 1* por Gabriel Ibáñez, al que ya hemos mencionado anteriormente como realizador de éxitos de Jaime de Armiñán, con la realización de *Raquel en octubre*, de Antonio Gala, con el reparto extraordinario de Ana Mariscal, Angel Picazo, Estanis González, Mercedes Barranco, Magda Rotger, entre otros.

6.3. Vanguardismo de las realizaciones en el contexto de la televisión

En la realización de un programa de televisión confluyen dos vertientes. Por un lado, el trabajo del realizador de un programa con el dominio de los códigos del lenguaje audiovisual y, por otro lado, el conocimiento por parte de este profesional de la narrativa que permita transmitir a los espectadores unos contenidos. Barroso (1996) se refiere a esta doble vertiente:

En definitiva, el proceso de la elaboración audiovisual - realización- presenta y demanda una doble consideración. Por una parte, un cúmulo de actuaciones y operaciones conducentes a la materialización de las imágenes y su concatenación secuencial, que tiene un fuerte carácter instrumental, y de actuaciones condicionadas por los medios materiales y el conocimiento o habilidad de quienes los operan (técnicas). De otra parte, un carácter artístico y creativo, en el sentido de que la ejecución técnica requiere una concepción previa, una imagen mental de la representación y del uso de la técnica capaz de materializarlo y que, además, en muchas ocasiones va acompañado de una voluntad estética en el sentido más puro de voluntad de crear belleza (Barroso, 1996: 27).

Partiendo de este planteamiento de Barroso, caben dos modalidades a la hora de abordar un trabajo de realización audiovisual. Un modelo de planificación previa a los ensayos, donde el realizador prepara la puesta en escena; donde el proceso de ensayos servirá para delimitar las posiciones de los actores en el escenario. Un segundo modelo implica una planificación posterior; primero se ensaya la obra con los actores, y, en función de las evoluciones de los actores, se planifica: este proceso implica una supeditación de la realización al trabajo de los actores. El realizador tendrá que improvisar su realización en base a su proceso de ensayos.

Para los programas dramáticos aquí estudiados, se utiliza fundamentalmente el modelo de ensayos previo de los actores bajo la responsabilidad de un director-realizador, que permiten que la puesta en escena de la obra teatral se corresponda con el modelo de realización planificada, aunque según hemos visto se aprecian diferentes modos de llevar a cabo el trabajo según se trate de un realizador u otro.

Desde el punto de vista de la producción de un programa teatral y observar cómo la realización evoluciona a lo largo de la época estudiada, 1956-1973, distinguiremos dos etapas: el teatro en directo y el teatro en diferido.

Los programas dramáticos teatrales en directo surgen en los últimos años de la década de los cincuenta. Se producían en directo y en estudio. El ejemplo más significativo y al

que ya hemos referencia es *Primera Fila*. Estas primeras producciones se caracterizan por (García de Castro, 2002: 26):

1. La realización y representación en directo con influencia del medio radiofónico.
2. La realización desde un solo plató y dos telecámaras.
3. La estructura teatral del guión.
4. La monotonía de la construcción o lenguaje visual.
5. La precariedad de la iluminación y el sonido.

Estos primeros programas teatrales en directo supusieron un primer esfuerzo de estandarización del proceso de producción, a lo que se unía la poca experiencia del personal técnico. Esta escasez de medios técnicos en los estudios del Paseo de la Habana también lo describe en los siguientes términos por Adolfo Marsillach en sus memorias:

Y sin embargo, algo se me entenece cuando recuerdo los Estudios del paseo de la Habana. Estaban subiendo a mano izquierda, cerca de una curva, en un edificio tristón y falangista. Había un control, unas cámaras, unos proyectores, unas jirafas⁴⁷, un único plató, unos despachos, unas escaleras y, al fondo, de un pasillo Pilar Miró, delante de una máquina de escribir; tan recelosa, tan impertinente y tan imprevisible; tan fuerte y tan débil como siempre (Marsillach, 1998: 227).

Y así continua relatando Marsillach sobre los estudios del paseo de la Habana:

Los estudios del Paseo de La Habana giraban alrededor de una diminuta cafetería, que era el centro alimentario y chismoso de todo el equipo de administración, técnicos y colaboradores. La señora del bar era especialista en frituras de pescado, cordero a la brasa y tortilla de patatas, de modo que el espesísimo olor a aceite recalentado se filtraba a través de los decorados y los micrófonos hasta posarse en las sufridas gargantas de los artistas y locutores. Aún no había llegado el vídeo y todos los programas se emitían en directo. Jaime, Amparo y yo, además de los otros intérpretes de Galería de Maridos, ensayábamos en mi casa y de allí nos íbamos directamente a la emisión. (...). Como siempre he sido chico listo, se me ocurrió, para desconsuelo de Alfredo Castellón, el realizador, el manido truco de colocar “chuletas” en diferentes lugares del decorado (...). Es probable que ustedes no me crean, pero aquella televisión no estaba mal (Marsillach, 1998: 228-229).

El realizador Alfredo Castellón narraba los primeros tiempos de la televisión en directo su trabajo en la serie *Palma y Don Jaime*:

⁴⁷ En cine y televisión, las jirafas designan un tubo metálico montado sobre un eje o cabeza que, a su vez, dispone de un juego de ruedas para trasladarse, y de cuyo extremo más largo pende el micrófono para la captación correcta del sonido.

Realizar en directo tenía muchas dificultades. Había que evitar la planificación frontal excepto cuando los movimientos en el set lo requerían. Realizábamos con tan solo dos cámaras y torreta de objetivos, el zoom llegó mucho más tarde, y tanto las cámaras como el equipo de realización necesitaban estar dotados de rapidísimos reflejos. Tan solo cuando los actores se paraban se podía arriesgar en el plano y contraplano más o menos preciso: "Libera la dos a general que se van a mover. Que te va a coger el toro" gritaba el ayudante cuando querías alargar un poco la planificación a contraplanos. Naturalmente estos avisos eran escuchados por las cámaras que miraban a un lado y otro para ver si el plató estaba libre para el rápido desplazamiento que les ibas a pedir (Castellón, 1996: 42).

En términos similares, otro de los realizadores de los primeros tiempos de Televisión Española, Guerrero Zamora, también lo contaba así:

Constreñidos en un estudio de apenas 12 por 18 metros. Paseo de la Habana, - con un somero equipo - dos cámaras y el personal mínimo imprescindible para cada función-, emitíamos en directo: espontaneidad y tensión salían ganando; también, la pintorescas anécdotas. La emisión en directo suponía, para los actores, el aprendizaje íntegro de sus respectivos papeles y el modo de encarnación de sus personajes; para el director, llevar trazado el movimiento escénico según los encuadres previstos, armonizando su conjunto interpretativo y dispuestos todos los factores subsidiarios; para el realizador; un agudo estado de alerta para los reflejos nerviosos que necesitaría según la conmutación de planos (Guerrero Zamora, 1996: 30-39).

También el realizador Pedro Amalio López al hablar de esta época de realización en directo, afirmaba que le obligaba a prescindir de cualquier tipo de elipsis. El tiempo real era la bestia negra del realizador (Amalio López, 1996).

Con estas características expuestas, de esta primera época, encontramos realizaciones vanguardistas en ejemplos como *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, en el espacio *Gran Teatro*, de Guerrero Zamora. Se trataba de una obra situada en la vertiente opuesta a la adaptación de *Fuenteovejuna*. En oposición a ésta, aquella apenas rozaba el dramatismo, desarrollándose el argumento con una grata suavidad, y en ciertos momentos con un aire festivo. Esta obra ofreció desde el punto de vista televisivo una seria dificultad: el verso.

El verso exige un estilo recitativo que es muy difícil que llegue a adquirir calidad plástica en una planificación. Utilizar el recurso de tomar la escena en planos generales para situar al espectador tal cual si estuviese en un teatro, equivaldría a rehuir los imperativos más sustanciales de la televisión, según los cuales toda acción escénica debe ser planificada con tendencia al plano corto, ya que los planos generales anulan la expresividad del actor y solo deben ser utilizados para situar al espectador en el lugar de la acción. Solucionar esto es el problema de la obra (*Teleradio*, "El villano en su rincón", 1962, nº 230, pp. 40-41).

Guerrero Zamora abordó esta obra de Lope de Vega como una adaptación y, por tanto, como una reducción del texto original a los límites. La obra duró una hora y quince minutos. La condensación de la obra respetó lo más importante del texto, lo más substancial de la trama y lo más significativo respecto a su estilo.

Gracias a la llegada del magnetoscopio en 1960 el método de producción de estos programas en directo cambia. El magnetoscopio facilitó la grabación de una obra por bloques sin respetar el orden cronológico y posteriormente mediante el montaje permitía empalmarlos, prolongar el plan de grabación de una obra durante varios días o grabar en localizaciones exteriores. Es la época del teatro en diferido. Así describe Castellón esta innovación:

El corte de cinta de vídeo, primero, y la edición, después, acercó la Televisión a una de las facetas más creativas del cine: El montaje. El directo quedó para los programas informativos, musicales. La grabación y el montaje elevó la calidad, sobre todo, de los programas teatrales. El aumento de las remuneraciones a los intérpretes permitió la incorporación de primeros actores y actrices. Con la llegada, también, de profesionales a la Dirección de Dramáticos aumentó el repertorio de obras de calidad, supliendo, en muchos casos, la mediocridad de nuestro cine y la precariedad del teatro. Se realizaron obras del repertorio internacional que no se habían interpretado nunca en nuestro país. Fueron unos años brillantes que algún día se estudiarán y quién sabe si constituirán, lo que podríamos llamar, la Edad de Oro de la Televisión Española (Castellon, 1996: 47).

García de Castro (2002) también coincide en afirmar que el uso rudimentario del magnetoscopio incorporó a la realización de tres elementos innovadores que permitirán el impulso de una primera evolución del teleteatro: el uso del magnetoscopio de dos pulgadas para unir bloques, la ampliación del número de decorados y la grabación con tres cámaras.

La producción de los años sesenta se caracterizó también por el aumento de las instalaciones disponibles para llevar a cabo la producción de programas. La creación del centro de producción de Prado del Rey y el nacimiento de la segunda cadena de TVE:

Desde las impresionantes máquinas Quadruplex hasta los actuales magnetoscopios, en los estertores de su desaparición, que graban formatos digitales nativos comprimidos y que pueden volcar las señales directamente a redes informáticas, se ha pasado por una amplísima gama de formatos y modelos que han configurado la propia historia de la producción en televisión (Sanz Rodríguez, 2008: 221).

A partir de entonces, comenzó a ser posible la grabación de programas de televisión en cinta de vídeo. Sin embargo, al principio no se disponía de un sistema para una posterior

edición. Sólo era posible realizar el montaje cortando físicamente la cinta y empalmándola después. El montaje de cintas de vídeo por corte físico duró varios años, hasta que se desarrolló una alternativa de edición electrónica sencilla. Durante ese tiempo, la postproducción se limitaba al montaje de planos, y no permitía correcciones.

Para Palacio (2001, 147), algunos de los Estudio 1 más recordados han sido: *Las brujas de Salem* (Pedro Amalio López, 1965), *Doce hombres sin piedad* (Gustavo Pérez Puig, 1966) y *Ricardo III* (Claudio Guerin, 1967).

En *Las Brujas de Salem*, Amalio López mostró un estilo personal, utilizando un grafismo preciso y preciosista, que sabía crear con las cámaras, y se recreó con un dramatismo casi desgarrador en el personaje diabólico y enloquecido de la protagonista. Utilizó una planificada realización con una serie de planos cenitales.

Otro ejemplo de realización vanguardista fue la del realizador Marcos Reyes, de la obra *Los endemoniados*, de Dostoievski, en *Primera Fila*, en el Estudio 3 de Televisión Española. Basándose en la versión teatral de Luis Escobar, Salvador Salazar hizo su adaptación a la televisión. Para el autor, fue un trabajo laborioso y difícil. De este modo lo explicaba en uno de los ensayos de la obra para su realización:

La adaptación teatral de la novela *Los endemoniados* ha sido siempre una gran tentación. En España, lo intentó, con fortuna Luis Escobar, y el estreno tuvo lugar en el teatro María Guerrero, de Madrid, hace más de diez años; no recuerdo con exactitud. Yo no ví la obra, porque me encontraba en aquel momento fuera de España, pero se de su éxito, y ahora he tenido ocasión de comprobarlo al manejar el texto. Es una buena síntesis de la novela, en la que se configura todo su esqueleto, la complejidad de sus personajes, las pasiones que los animan y los episodios y situaciones más esenciales de la acción. La obra llega, pues, a los espectadores de Televisión Española catalizada de dos adaptaciones: la de Escobar y la que yo he tenido que hacer a mi vez. Quiero decir con esto que un gran mérito y una gran parte del trabajo, de salir adelante con este ambiciosísimo empeño, ha de corresponder a los actores. Por fortuna, se ha logrado un reparto francamente excepcional, punteado de grandes figuras, todas las cuales sabrán dar vida y profundidad a los atormentados seres creados por la imaginación portentosa de Dostoievski. En la dirección, me cuidaré, sobre todo, del tempo y climax de la obra, de reflejar la dinámica de ese angustioso caos en el que la acción transcurre (Ramos Losada, R. “*Los endemoniados*, de Dostoievski”, *Teleradio*, 1964, 321, pp. 30-31).

Los nombres de Nuria Torray, Mercedes Prendes, Josefina de la Torre, María Andersen, Antonio Prieto, Anastasio Alemán, Pepe Calvo, Angel Jordán y Félix Dafauce encabezaron los papeles más importantes de esta obra. Cuatro personajes se elevaban en

el reparto por encima de los demás, las que simbolizaban las almas de la acción, junto al resto de los papeles que también con vida propia, se movían en esa dirección exaltada.

La realización corrió a cargo del realizador Marcos Reyes, que opinaba que la obra tenía un ritmo también “endemoniado”. Sobre el trabajo llevado a cabo en *Los endemoniados* opinaba:

Es una obra de difícil realización. Está llena de símbolos. Sus personajes van más allá de la realidad y del realismo, son numerosísimos e importantes, y esto hay que manifestarlo en la realización. Toda la obra es en sí violentísima y febril, de ritmo exaltado, lo que me obligará a continuos saltos de planos, sin cultivo de panorámicas. A pocos días de su presentación en TVE, veo *Los endemoniados* como una obra agobiante para todos: para los espectadores, para los actores y para el director, para la realización y para las cámaras. Es la obra de las pasiones y de la ira y hay que llevar a la pantalla con fidelidad este clima de terrible angustia y de dureza interior. Un dato puede ser elocuente: nunca hay menos de siete u ocho actores en el plató. La escena de la conjura, con el fuego de la chimenea como un protagonista más, quemando los rostros y las expresiones, filtrándolas a veces, ha de resultar impresionante. Esta realización es la más difícil que acometo en Televisión Española. Su dificultad estriba en que hay que servir a la obra. Por encima de todo (Ramos Losada, R. “*Los endemoniados*, de Dovtoievski”, *Teleradio*, 1964, 321, pp. 30-31).

En los primeros meses de 1965 comenzaron las emisiones en pruebas de la segunda cadena, y el 15 de noviembre de 1966 las emisiones regulares, si bien la señal no llegaba a todos los lugares de España por falta de cobertura. Esta segunda cadena nació con medios escasos: un par de despachos en Prado del Rey, una unidad móvil construida por módulos y un estudio de cincuenta metros cuadrados con una mesa, una silla y poco más (Palacio, 2001: 125).

Y en este segundo canal podemos encontrar innovaciones en la realización de las obras teatrales llevadas a cabo. Los realizadores trastocaron las prácticas de la puesta en escena de los dramáticos; hasta el punto que en los espacios dramáticos del UHF se realizan verdaderas experiencias innovadoras e insólitas como nunca se han visto en toda la historia de la televisión (Palacio, 2001, 131).

A partir de octubre de 1965, Televisión Española define unas líneas en la programación de los diferentes espacios emitidos por la cadena. Decide que los dramáticos se basen en unos temas y en unas tramas que seguirían las siguientes consignas: defensa de valores morales positivos; desarrollo adaptado a la inteligencia de las grandes masas; alta calidad artística y literaria, haciendo posible su exportación; alto valor cultural, ya sea

por recurrir a obras maestras de la literatura o a partir de textos originales encargados a los escritores más prestigiosos (Ruiz Iriarte, 2010: 13).

Unas modificaciones esenciales que figuraban en la nueva programación que la cadena quería presentar y que aparecen recogidas en la revista *Teleradio*, en los mismos términos que los presenta Ruiz Uriarte: la introducción del espacio *Novela* a las 21.45 h de la noche; una nueva estructura del programa *Estudio 1*, que sustituiría a *Primera Fila*; y elección de las telecomedias según unos criterios normativos. Estos criterios que afectan a los programas dramáticos se pueden sintetizar en:

- Valor positivo. Que en alguno de los aspectos dramáticos (tema, desarrollo, desenlace, personajes, ambiente...) se resalten valores morales positivos (amor, amistad, desinterés, trabajo, cumplimiento del deber, ejemplariedad, etc.)
- Calidad dramática y literaria. Amplitud de dirección. En cuanto a que el tema y desarrollo del guion sea comprensible y predicable para grandes masas de público, haciendo posible la exportación del programa a televisiones extranjeras.
- Valor didáctico y cultural. Que cada programa dramático sea también válido; o bien porque muestre un título importante de la literatura universal y española, o porque informe sobre datos históricos, artísticos o científicos (*Teleradio*, “TVE, Nueva Programación”, 1965, nº 405, p.27).

La programación del primer canal de Televisión Española se extendería en el año 1965 a sesenta y cinco horas de programación, que suponían la cifra más alta de Europa, y de veinticuatro en el segundo Canal (*Teleradio*, “Nuevos programas”, nº 457, 1966, p. 11).

De esas sesenta y cinco horas de programación, cuarenta y seis horas eran de producción propia en el primer Canal, y deiciséis horas y media del segundo Canal. Es decir, la producción propia por semana de Televisión Española entre los dos canales ascendía en 1966 a sesenta y dos horas y media.

En los espacios *Teatro de siempre*, *Hora Once* y *Ficciones*, emitidos por la Segunda Cadena, los realizadores realizaron auténticas experimentaciones. Un ejemplo de ello es la realización de *Los papeles de Aspern*, en el espacio *Ficciones*, que supuso el debut en Televisión como guionista del director de cine Ramón Font, y realizado por Jaime Picas. El guionista afirmaba que “es una de las novelas de James que más me apetecía adaptar”. La obra de Harry James, basada en un secreto, que no es una ocultación, sino una verdad que está ausente, en este caso, la relación entre un poeta muerto y su amante, y que alguien el editor de las obras del poeta, trata de poner de manifiesto (J.G. “En *Ficciones: Los papeles de Aspern*”, *Teleradio*, 1973, nº 815. 1973, p. 38).

Jaime Picas realizó esta obra en los estudios de Hospitalet, y sobre su labor en la obra del autor neoyorquino afirmaba:

He tratado de hacer una realización muy sobria, a base, casi exclusivamente de planos fijos. Hago una especie de ayuno de movimientos de cámara, de acuerdo con el tono contenido e intimista de la narración. En todo el programa no hay más que dos pequeños travelling y una panorámica. En momentos cruzados, como cuando misa Tina se declara al editor, hago un tratamiento riguroso, simétrico de la acción (J.G. “En *Ficciones: Los papeles de Aspern*”, *Teleradio*, 1973, nº 815. 1973, p. 38).

En el reparto participaron Carlos Ballesteros, Mairata O´Wisiedo, Julieta Serrano, Lola Gaos y Julián Navarro. El actor Carlos Ballesteros realizaba estas declaraciones sobre su papel en la obra:

Conocía la versión teatral y creo que es mucho mejor la que ahora ha escrito Ramón Font. Mi personaje tiene que representar un doble papel: el suyo verdadero; o sea, el del editor, y del huésped amable y simpático de Juliana y su sobrina, lo que representa unas características bien diferentes. Creo, sinceramente, que esta dualidad es el mayor mérito de mi trabajo. La fuerza de la obra obliga al actor a ser sobrio, en algunas ocasiones, y pasar a un personaje de suma simpatía, en otras; esto, que encierra ciertas dificultades, a su vez, viene a demostrar si un actor encaja bien los diferentes papeles, cosa que en mí parece que ha ido bien (J.G. “En *Ficciones: Los papeles de Aspern*”, *Teleradio*, 1973, nº 815. 1973, p. 38).

También las innovaciones vanguardistas introducidas por Claudio Guerin. Como indica Palacio (2001: 132), la sorpresa que produce *Ricardo III* es tan general que puede afirmarse que constituye un punto de no retorno a los modos de hacer dramáticos en España, al colocar las cámaras dentro del espacio escénico.

Una nueva versión del drama de Rojas Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, se pondría en antena en 1970. La novedad y vanguardia de esta obra radica en que Televisión Española decidió separar las funciones de dirección y realización, encomendando la primera a Luis Escobar y la segunda a Gabriel Ibáñez:

Como Prado del Rey y Estudios Bronston se quedaron pequeños hace tiempo. Escobar e Ibáñez, y sus huestes, han ensayado en el vestíbulo de un teatro madrileño. Ahora graban en el plató grande de Bronston (*Teleradio*, “El director Luis Escobar debuta en televisión”, 1970, nº 672, p. 41).

Esta dualidad generalmente no se daba en Televisión Española, pero a partir de 1970, la Cadena decidió que *Estudios 1*, que se podían considerar de especiales, ambas funciones estuviesen separadas para incorporar a los mejores directores de escena españoles. Sobre la puesta en escena, el director Escobar afirmaba:

Ibáñez y yo no vamos a hacer ningún experimento. Es más: respetaremos el texto de Zorrilla, hasta el punto de que no hay adaptación. Tan sólo peinaremos algunos pasajes, por razones de extensión. La novedad radica en el vestuario de los personajes, que no saldrán engolados, como vestidos de fiesta o para retratarse, sino con atuendos más sencillos y lógicos. Por ejemplo, Don Juan no llevará sombrero. Otra novedad es que rodaremos algunas escenas en exteriores, precisamente, para olvidarnos más y mejor del escenario (*Teleradio*, “El director Luis Escobar debuta en televisión”, 1970, nº 672, p. 41).

Domingo Almendros también fue el realizador de series dramáticas, Siete piezas cortas, cuya primera obra, *El nido*, de los hermanos Alvarez Quintero, fue realizada por él. Obras como *Trascacho Mendez*, de Joaquín Aguirre Bellver, para el espacio *Pequeño estudio*. Como profesional de la realización, describía del siguiente modo la realización de la obra:

Para el miércoles, día 30 de abril de 1969, y después de doce días de ensayos y dos de realización, la obra estará en condiciones de salir en pantalla. Si, ofrece dificultades, porque a la hora de explicarles lo que pretendo y dónde deben situarse para la corrección de un buen encuadre no me obedecen (*Teleradio*, “*Pequeño estudio* ofrece esta semana *Trascacho Mendez*”, 1969, nº 592, p. 48).

También debemos mencionar en este momento, las representaciones del Corral de Comedias de Almagro. Una grabación típica, de las consideradas en directo. Un ejercicio nada fácil que supuso ir recogiendo todas y cada una de las secuencias dramáticas, con público y ambiente, en un pequeño corral de la alegría. La dimensión de grandeza la proporcionaba la televisión. Se trató de una forma de teatro televisado, con la evidencia de una divulgación cultural. Fue una prueba más para los realizadores dramáticos.

En este apartado, también debemos recordar el elogio de los espectadores y la crítica que recibieron la realización de las obras de *El alcalde de Zalamea* y *Fuenteovejuna*, bajo la responsabilidad de Guerrero Zamora en la televisión francesa. En la revista *Teleradio*, se recoge la crítica de televisión realizada por el escritor y cronista Jean Dutourd en el *France Soir* sobre *El alcalde de Zalamea*:

Lo digo sin rodeos, he quedado maravillado con la obra que nos han presentado los españoles, El Alcalde de Zalamea. Me parece un logro extraordinario y al mismo tiempo algo muy específico de la televisión, imposible de encontrar en el teatro o en el cine. No sé nada de Televisión Española, pero puedo afirmar que si es capaz de producir una obra maestra como ésta, nada tiene que aprender de nadie. Más bien podría enseñar a los demás algunas cositas... Tampoco sé nada de Mario Camús, pero afirmo que es un hombre de talento y de un gusto realmente excepcional. Adaptar una de las obras más célebres del repertorio español como un western, en decorados naturales, convertirla en un

espectáculo completamente moderno, sin sacrificar nada de la tradición, de la historia, de la poesía, es un trabajo de una triunfal modestia, que habría que citar como ejemplo a todos los realizadores convencidos de que lo más inteligente es desfigurar las obras que adaptan. Permaneciendo fiel a Calderón y a Lope de Vega, y sin tratar en ningún momento de colocar en el texto una idiotez de las que están de moda en nuestra época, limitándolo a resucitar el siglo XIV, Camús ha conseguido momentos prodigiosos...Uno de sus grandes méritos ha consistido en dar a *El alcalde de Zalamea*, cuyas motivaciones son casi incomprensibles, un fuerza dramática tan grande como si estuviesen en juego nuestros propios sentimientos (S. B. “*El alcalde de Zalamea y Fuenteovejuna*”, *Teleradio*, 1974, nº 839, pp. 7-8).

En los mismos términos, se refería en la misma revista, con la crítica realizada tras la emisión de las obras, el periódico *L’Aurore*, en la que incidía que la realización era de una gran intensidad, poniendo de ejemplo la escena del asalto al castillo, encabezado por mujeres, en una magnífica página en la que la bella Nuria Torray aparecía como el ángel vengador. Ambas obras fueron presentadas en la primera cadena, con una semana de intervalo. La reacción del público fue muy favorable, al igual que la de los críticos.

En 1963 llegaba a España Narciso Ibáñez Serrador. Venía avalado por éxitos en la televisión argentina como guionista, realizador, director y había sido el único que había dirigido a Margarita Xirgu en su única actuación en televisión (Díaz, 1994: 339). En octubre de 1964 era un realizador consagrado. En 1966 impone el género del horror en televisión, *Historias para no dormir*. Rafael Herrero lo recuerda de este modo:

En aquellos momentos, el teatro seguía siendo un programa importante dentro de la programación de TVE... Pero comenzaron a tener gran impacto las series, sobre todo las extranjeras, y también las de producción propia, tanto las grabadas en plató, como las que se filmaban en escenarios naturales. Recuerdo la producción de Chicho Ibáñez Serrador –*Historias para no dormir*–, que, de algún modo, conmocionó a la audiencia. Y que partiendo de guiones originales o adaptados, buscaban un nuevo lenguaje en el medio (plato y vídeo). También, otras series más apoyadas en el humor “inteligente”, como *Suspiros de España*, una serie de Jaime de Armiñan (Herrero, R. comunicación por correo, abril de 2015).

A finales de los sesenta Lazarov llega a España. Díaz (1994:425) recoge que Lazarov se sorprendió de encontrarse con tantos profesionales de calidad: Ibáñez Serrador, Enrique de las Casas, Pilar Miró, Pepe de las Casas, Alfredo Amestoy, Fernando García de la Vega, José María Quero. Estaba especializado en el género musical, variedades e introduce en televisión el zoom. Según Díaz (1994: 426) Lazarov es criticado por su vanguardismo y ensalzado por su heterodoxia.

7. ESTUDIO DE CASO. ANÁLISIS DEL PAPEL DEL REALIZADOR

7.1. Doce hombres sin piedad. Gustavo Pérez Puig

7.1.1. Ficha técnica

Título original:

Doce hombres sin piedad.

Programa de emisión:

Estudio 1, de Televisión Española.

Año:

1973.

Adaptación, Dirección y Realización:

Gustavo Pérez Puig, sobre la obra de Reginald Rose, escrita para televisión.

Reparto:

Jesús Puente (Jurado nº 1), Pedro Osinaga (Jurado nº 2), José Bódalo (Jurado nº 3), Luís Prendes (Jurado nº 4), Manuel Alexandre (Jurado nº 5), Antonio Casal (Jurado nº 6), Sancho Gracia (Jurado nº 7), José María Roderó (Jurado nº 8), Carlos Lemos (Jurado nº 9), Ismael Merlo (Jurado nº 10), Fernando Delgado (Jurado nº 11), Rafael Alonso (Jurado nº 12), Roberto Cruz (Voz del juez), José Luís Lespe (Alguacil).

Ilustración 18. Créditos de inicio de la obra *Doce Hombres sin Piedad*. Fuente: RTVE.



Ilustración 19. Créditos del momento inicial de la emisión televisiva. Fuente: RTVE.



7.1.2. Breve sinopsis y contextualización de la obra

La obra *Doce Hombres sin Piedad* se emitió en el programa *Estudio 1* de Televisión Española el 16 de marzo de 1973. La obra original es de Reginald Rose. La puesta en escena se traslada a un plató en el que se adecúa el espacio escénico a las necesidades de expresión del medio televisivo.

La obra se grabó previamente en video. En estos momentos, la emisión en directo que en los momentos iniciales de la televisión era una práctica habitual, en torno a los años setenta se reserva para programas informativos, concursos que requieran la presencia

del público, algún magazine y las retransmisiones, sobre todo deportivas o corridas de toros. En video se grababan programas teatrales o dramáticos, normalmente por escenas coincidiendo con la colocación de los decorados y posteriormente en la sala de montaje se realizaba la ordenación de las diferentes escenas. *Estudio 1* como el espacio teatral donde se emitió la obra *Doce Hombres sin Piedad* llevaba en antena en Televisión Española desde mediados de los sesenta cuando sustituye en la programación a *Primera Fila*. Este espacio dedicado al teatro se alternaba con la emisión en la Segunda Cadena, *Teatro de Siempre*, *Hora Once* y *Ficciones*, principalmente.

En la obra, se narra la historia de un jurado formado por doce miembros y un guardia con breves intervenciones reunido para deliberar si un acusado es culpable o inocente. El acusado es un joven que presuntamente ha apalañado a su padre y lo ha matado. Presenciamos al inicio de la obra como un solo miembro del jurado piensa que el acusado es inocente, los once restantes consideran al muchacho culpable. Pero para poder emitir un veredicto, todos los miembros del jurado deben de estar de acuerdo. Y sobre esta decisión, transcurren los casi 120 minutos que dura la obra, porque como espectadores asistimos a un auténtico debate en torno a la culpabilidad o inocencia del chico al que se juzga. Pasamos a ver una votación con tres votos a favor de la inocencia, frente a nueve que lo consideran culpable. Incluso seis, nueve y once votos a favor de la inocencia, hasta que se resuelve con la sentencia de exculpación por existir duda razonable.

La representación de los actores es magistral. Asistimos al debate sobre los dos testigos, el viejo vecino y una chica que vivía enfrente al otro lado de las vías del tren, de cómo pudieron ver y oír al joven muchacho en el transcurso del crimen. El viejo vecino que vive debajo del piso frente a las vías del tren y que manifestaba haber oído gritos en casa del presunto asesino. Toda una recreación en la representación televisada de cada uno de los detalles que rodean la declaración del viejo. Y una chica que vivía enfrente, al otro lado de las vías del tren, que supuestamente pudo haber visto al joven muchacho a través de la ventana, también detallado por los miembros del jurado durante su decisión.

El éxito conseguido en 1961 por Juan Guerrero Zamora, llevó a Gustavo Pérez Puig a volver a realizarla para *Estudio 1* en 1973, ya que la obra constituyó un triunfo en la

televisión norteamericana, de donde saltó al cine, en versión dirigida por Sidney Lumet y protagonizada por Henry Fonda.

Fue una obra de gran éxito y Televisión Española en su ambición de producir las obras más importantes, seleccionó un texto de gran importancia. *Doce Hombres sin Piedad* es un texto de contenido social y humano, en el que se muestra a perfiles de jurados determinados, como posteriormente describiremos, con una única situación sobre la que debatir y el intento de acercamiento a una postura común sobre la justicia por parte del Jurado encargado de decidir la culpabilidad o inocencia del acusado.

Los actores que formaron parte del reparto del *Estudio 1*, de 1973, fueron: Jesús Puente (Jurado nº 1), Pedro Osinaga (Jurado nº 2), José Bódalo (Jurado nº 3), Luís Prendes (Jurado nº 4), Manuel Alexandre (Jurado nº 5), Antonio Casal (Jurado nº 6), Sancho Gracia (Jurado nº 7), José María Rodero (Jurado nº 8), Carlos Lemos (Jurado nº 9), Ismael Merlo (Jurado nº 10), Fernando Delgado (Jurado nº 11), Rafael Alonso (Jurado nº 12), Roberto Cruz (Voz del juez), José Luís Lespe (Alguacil).

Ilustración 20. Equipo de actores participantes en la obra. Fuente: *Teleradio*, nº793, p.14



A continuación recogemos la propia opinión de los actores sobre el personaje que debían interpretar en la obra, la opinión sobre la obra y la del realizador Pérez Puig⁴⁸ sobre cada uno de los miembros del jurado que participan en el reparto.

- Jurado número 1, interpretado por Jesús Puente.

⁴⁸ Las opiniones de los actores y del director y realizador Gustavo Pérez Puig aparecen recogidas en E.H. “*Doce hombres sin piedad*”, *Teleradio*, 1973, nº 793, pp. 13-15.

Ilustración 21. Jurado número 1, interpretado por Jesús Puente. Fuente: RTVE.



Para Jesús Puente, su personaje es el presidente del Jurado, y el único que no define demasiado su personalidad. Es un preparador de béisbol que no quiere más que mantener el orden en la reunión y se limita a fijar las anotaciones, recoger las papeletas. Es un tipo que pretende que aquello marche tal y como ha indicado el juez, ya que las votaciones tienen que ser todas: es decir, doce a cero, ya sea a favor o en contra. La interpretación, según Pérez Puig, es la de un actor moderno, actual, eficaz y al servicio de la naturalidad.

- Jurado número dos. Pedro Osinaga.

Para Pedro Osinaga, su papel es la de un hombre tímido que no tiene seguridad en la vida. Al lado del fortachón número tres, está siempre intentando hablar, tan cohibido, que nunca se atreve. Cuando va a hacerlo, siempre lo cortan. Por eso y por su timidez, nunca llega a exponer sus ideas. Según Pérez Puig, la interpretación, es espléndida, la de un personaje que es un tímido.

Ilustración 22. Jurado número 2, interpretado por Pedro Osinaga. Fuente: RTVE



- Jurado número tres. José Bodalo.

Ilustración 23. Jurado número 3, interpretado por José Bodalo. Fuente: RTVE.



Para José Bodalo, su papel es el de un transportista, un hombre con un carácter muy fuerte. Para Pérez Puig, es el problema del programa. Va contra todos porque tiene un problema personal con un hijo suyo, y está ligado con el que se plantea. Es un violento que no acepta razonamientos ni demostraciones, manteniéndose en sus trece de que el chico es culpable. Por lo demás, es un hombre de unos cincuenta años, fuerte, que viene de abajo, y a fuerza de trabajar sube y crea una industria bastante aceptable.

Es un hombre atormentado por un problema familiar, y consigue una interpretación llena de humanidad y verdad, según la interpretación de Pérez Puig.

- Jurado número cuatro: Luis Prendes

Ilustración 24. Jurado número 4, interpretado por Luis Prendes. Fuente: RTVE



Luis Prendes interpreta a un corredor de Bolsa, y como hombre acostumbrado a las Matemáticas, el problema lo resuelvo con primera, segunda, tercera y cuarta: es decir, anotando perfectamente todos los detalles. Es un hombre frío, tranquilo, sereno. Está en el Jurado, y su educación matemática tiene mucha importancia en estos casos en los que hay que conservar la serenidad y tener objetividad para juzgar. Según Pérez Puig, hace una interpretación perfecta de un hombre frío, calculador, preciso.

- Jurado número cinco: Manuel Alexandre

Manuel Alexandre interpreta a un personaje de profesión indefinida y de extracción humilde. Por eso, está más capacitado para comprender el problema que rodea al muchacho, un poco marginado por la sociedad. Detrás de su personalidad, se esconde un deseo de ser justo, ajeno a ninguna otra implicación. Logra una interpretación muy exacta de un hombre que ha vivido en un suburbio, según Pérez Puig.

Ilustración 25. Jurado número 5, interpretado por Manuel Alexandre. Fuente: RTVE.



- Jurado número seis: Antonio Casal

Ilustración 26. Jurado número 6, interpretado por Antonio Casal. Fuente: RTVE



El personaje interpretado por Antonio Casal es un oficial de albañil, un hombre modesto que debe participar en el Jurado, porque éste es por sorteo. Procura aminorar las cosas sin tratar de hacer la justicia por su mano, por su cuenta, sino tratando de que salga a relucir todo para que el joven juzgado, culpable o inocente, pague sus culpas o salga como hombre libre y limpio de toda culpa.

La interpretación, según Pérez Puig, es que este actor hace de un albañil lleno de ternura, de admiración hacia aquellos hombres que componen el Jurado. Refleja una gran sensibilidad por parte del personaje.

- Jurado número siete: Sancho Gracia

Ilustración 27. Jurado número 7, interpretado por Sancho Gracia. Fuente: RTVE.



En el reparto, Sancho Gracia es un individuo con una forma aséptica de ver las cosas. Un individuo al que lo único que lo interesa es vivir, y lo único que le gusta es el béisbol. Un tipo violento en cuanto a sus apreciaciones, pero que al final, llega a una conclusión más o menos feliz.

La interpretación, según Pérez Puig, es la de un hombre que incorpora a un excesivamente frívolo, pero que en un momento de la acción comprende que hay cosas más importantes que el golf. Aporta ligereza, con una transición cuando entiende que eso no vale la pena comparado con otras cosas más importantes que hay en la vida.

- Jurado número ocho: José María Rodero

El personaje de José María Rodero es uno más de los que intervienen. Es un arquitecto cuya formación le obliga a una rectitud de expresión, de comportamiento, de todas esas cosas. En el Jurado, este señor reacciona poniendo su inteligencia al servicio de lo que están investigando, aunque sea tan ajeno a su profesión. Deduce con lógica, usa el sentido común.

Según Pérez Puig, en la interpretación realiza una interpretación fabulosa del personaje tal vez más complicado de la comedia. Es un hombre justo, fundamentalmente, que

necesita todos los detalles, que quiere estar plenamente convencido antes de dar su veredicto. Desarrolla su interpretación de un modo perfecto, para ir convenciendo al resto de los jurados.

Ilustración 28. Jurado número 8, interpretado por José María Roderó. Fuente: RTVE.



- Jurado número nueve: Carlos Lemos

Carlos Lemos interpreta a un personaje simpático, un pobre hombre que podría ser un hombre de oficina, un señor que pasa inadvertido constantemente por la vida, y que ahora se le presenta la ocasión de estar en contacto. Nadie le hace caso, pero él expone sus cosas. Tiene una gran humanidad.

Para el realizador, Pérez Puig, Lemos interpreta a un hombre viejo que ha pasado inadvertido por la vida, y que aunque tiene un poso de amargura, tiene un buen corazón para comprender que hay algo que ha fallado en el veredicto. Una fabulosa interpretación, según Pérez Puig.

Ilustración 29. Jurado número 9, interpretado por Carlos Lemos. Fuente: RTVE



- Jurado número diez: Ismael Merlo

Ilustración 30. Jurado número 10, interpretado por Ismael Merlo. Fuente: RTVE.



Para Ismael Merlo, su personaje es francamente odioso e inhumano. Niega a la juventud y por todas las cosas, es un desastre como ser humano. Su interpretación, según Pérez Puig, responde a la de un hombre duro, violento, no sabemos por qué. Un hombre amargado por las circunstancias en que se ha desarrollado su vida, y que oculta algo que no acabamos de descifrar. Huye de unos acontecimientos históricos que le han hecho abandonar su país, y que piensa que es muy importante mantener la justicia sobre todo. El actor es muy exacto en su papel.

- Jurado número once: Fernando Delgado

Fernando Delgado describe a su personaje como el único que no es americano. Es un judío huido de los nazis que se encuentra muy contento en este país porque piensa que todo el mundo tiene una opinión y que es libre. El, acostumbrado a los nazis, está como un poco asombrado de todo lo que ve. Entonces, siempre opina, pero siempre lo hace con retraso, al estar un poquito cohibido.

Ilustración 31. Jurado número 11, interpretado por Fernando Delgado. Fuente: RTVE.



- Jurado número doce: Rafael Alonso

Rafael Alonso da vida en la obra a un publicista, un hombre totalmente normal, un poco fuera de situación todo el tiempo, ya que está pensando en lo suyo, en la publicidad. Un ciudadano muy superficial, en una palabra. No tiene una personalidad muy acusada, con un cierto sentido del humor, pero sin ser cómico. Sencillamente, lo han elegido como Jurado que entra allí y que vota porque sí, sin más interés en el caso.

Es un hombre que está al margen de toda la acción y que hasta muy avanzada la comedia no entra en situación. Él está pensando en sus cosas, y tarda en reaccionar, según la opinión de Pérez Puig.

Ilustración 32. Jurado número 12, interpretado por Rafael Alonso. Fuente: RTVE



7.1.3. El trabajo del realizador en la adaptación televisiva

La propuesta de realización que se plantea en *Doce Hombres sin piedad* es teatro realizado en estudio, con empleo de recursos del teatro y haciendo uso del vídeo como procedimiento de grabación. La realización es multicámara. De forma habitual, se utiliza una cámara para los planos generales y otras dos cámaras para planos medios y primeros planos. La realización se organiza en un único decorado, una sala de Jurados.

En la puesta en escena, Pérez Puig se enfrentó a una obra desarrollada en torno a una mesa situada en el centro de la sala, con doce actores alrededor, teniendo en cuenta aspectos como el salto de eje, en las miradas y en la posición de los miembros del Jurado. El realizador, con procedencia teatral, utilizó recursos teatrales y recursos de la televisión. Se puede considerar que el trabajo logrado por Pérez Puig se acerca a la perfección, una obra en la que se percibe la experiencia del director en la dirección escénica:

- Por un lado, por la interpretación de los actores conseguida ante las cámaras. En la selección de actores, se decantó por doce actores de gran experiencia y de gran profesionalidad para mantener en todo momento el interés del público.
- Por otro lado, la cámara reconoce y es consciente de que capta un material trabajado por el gran cuadro de actores con los que cuenta la obra y completado con la dirección escénica de Pérez Puig, por la aportación de intensidad e inmediatez de la interpretación.

La obra se inicia con un plano secuencia que barre generosamente la sala de jurados donde se desarrolla la acción. Favorece la identificación del lugar, nos ayuda a describir la sala del Jurado al espectador y describe cómo el guardia prepara la mesa con los documentos para la deliberación de los doce miembros del jurado. Al mismo tiempo, se escucha una voz en off del juez narrando los motivos por los que el jurado debe reunirse y qué deberán debatir en la sala. La imagen parece seguir al texto, pero también provoca una puesta en escena a la vista de las relaciones de fuerza que van a estar presentes.

Ilustración 33. PG de la sala donde se desarrolla el juicio, en el inicio de la obra. Fuente: RTVE



Tras estos momentos iniciales de tensión dramática, el espectador asiste a la presentación formal de cada uno de los actores participantes. Se nos muestra a los actores entrando a la sala de forma individual, la cámara se detiene en cada uno de ellos, y logra que el espectador sea capaz de apreciar y observar a cada uno de ellos, dando el realizador muestra de su capacidad narrativa. Buscó que el espectador memorizase la imagen de cada uno de ellos porque todos y cada uno de ellos participan en un momento u otro de la acción.

El mobiliario que ambientó la sala es funcional, de carácter simple, con sillas alrededor de una única mesa ovalada, un dispensador de agua, una ventana, un lavabo, etc. Estos detalles fueron mostrados por el realizador Pérez Puig mediante la utilización de planos generales, en ciertos momentos asistimos a la observación de la posición de cada uno de los miembros del jurado.

Tras la entrada a la sala, cada uno de los miembros toma su posición en la mesa. La dirección de actores fue planificada por Pérez Puig con gran maestría y la entrada de los actores y su colocación inicial lo demuestran. Charlan, comentan, hay una relajación de la tensión dramática tras la voz en off inicial y la presentación de los miembros. Se sientan, deliberan y deciden hacer una votación preliminar. En ésta, el resultado es once a uno para el culpable, según el presidente de la mesa. La votación inicial se nos cuenta con planos medios y primeros planos en los que vamos viendo la votación individual de cada uno de ellos. El uso de este tipo de planos obedece a la intención del autor, ya que como indica Cebrián Herreros (1978:75), “para detectar el valor propio de cada uno de ellos habrá que entrar en el sistema creado por el autor y dentro del autor en cada una de sus obras (...), para otorgársele el valor significativo concreto”.

Ilustración 34. Desarrollo del juicio, captado por la cámara en movimiento. Fuente: RTVE



Los jurados tres, siete, diez y doce votaron inmediatamente. El presidente del jurado al mismo tiempo, junto con el dos, el cuatro, cinco y seis. Ocho, nueve, diez, once... En total, once votan culpable. Pérez Puig lo resuelve en breves segundos en un plano general. La mano del ocho, interpretada por Rodero, es levantada, tras la petición del presidente del jurado. El realizador demuestra alternando planos generales, medios y primeros planos que los movimientos de los actores alrededor de la mesa estaban decididos previamente, la votación se nos muestra lejana pero en el momento de la votación del jurado número ocho el realizador planifica una puesta en escena que nos permite a los espectadores retener quién es el jurado que vota en contra. Como indica

Cebrián Herreros (1978:77), la composición del plano remite, en parte, a la puesta en escena (...) y tiende a conseguir que la mirada del espectador no se desvíe de los centros de atención de la imagen, merced a los cuales el relato avanza de manera precisa y sin obstáculos que impidan su inteligibilidad. Los espectadores asistimos a las votaciones y descubrimos rápidamente lo que se debe ver.

Ilustración 35. Plano general de la sala en un momento de tensión. Fuente: RTVE.



El jurado número ocho pide hablar un rato e inicia el debate sobre la inocencia del joven muchacho. Demuestra en su interpretación seguridad, serenidad y confianza, una auténtica interpretación teatral. Con primeros planos, se alternan las opiniones de cada uno de los miembros del jurado y la insistencia de Rodero en convencer al resto, ¿por qué no?.. Una auténtica manifestación por parte de todos ellos de su capacidad para estar en escena. Fueron capaces de aprender un texto dramático, recibir una dirección escénica y encontrarse con los espectadores a través de su propia personalidad.

Ilustración 36. Plano general de la sala en un momento de debate sobre la votación. Fuente: RTVE.



En la realización podemos plantear tres aspectos interesantes que el realizador tuvo en cuenta a la hora de la planificación de la obra. La primera de ellas hace referencia al interés de Pérez Puig porque el espectador quede interesado por la cuestión que se plantea a lo largo del tiempo que dura la obra. Los protagonistas no están de acuerdo en un único veredicto y deben debatir para llegar a una postura común. El debate dialéctico planteado permite que esa duda razonable que se le presenta a un único miembro del Jurado y uno detrás de otro comience a reflexionar y dialogar sobre su propio veredicto. En las sucesivas votaciones se incrementa el número de miembros a los que les surge la duda, todo ello como consecuencia del diálogo y la larga reflexión.

Ilustración 37. Momento de tensión en torno a las votaciones. Fuente: RTVE.



En segundo lugar, los desplazamientos de cámaras por la sala de Jurados. Se trata de mostrar encuadres diversos de la sala, de los protagonistas, de sus deliberaciones, de los momentos de tensión, de los pequeños detalles, de los momentos de relajación en la tensión dramática, etc. Este planteamiento fue realizado previamente por el realizador con los diversos elementos y circunstancias que recibió de los propios actores durante el proceso de construcción del personaje en los ensayos. En esta obra se percibe un cierto sacrificio de la estética de la imagen en aras de un respeto al trabajo creativo de los actores y su magistral interpretación. En la obra hay más de cuatrocientos cincuenta emplazamientos de cámara diferentes, según Pérez Puig.

La tercera dificultad estriba en el planteamiento de Pérez Puig sobre cómo resuelve la estructura narrativa. La obra tiene un planteamiento, con la presentación inicial del problema a resolver por el Jurado y la primera votación. Tras esta votación, se inicia el desarrollo, un largo parlamento sobre la conveniencia o no de declarar culpable al muchacho, alternándose con varias votaciones. Y el desenlace, con los momentos finales de la decisión de uno de los miembros del Jurado para decidirse en su voto.

Por otro lado, debemos centrarnos cómo el realizador Pérez Puig resuelve la adaptación de la obra al medio televisivo y aplica un estilo de realización. En primer lugar, se planteó un guion técnico a partir del texto literario, reelaboró diálogos y buscó las situaciones necesarias para la puesta en escena. Pensó, además, en la concepción del decorado y el mobiliario que iba a estar presente durante la adaptación televisiva. Buscó un ambiente dramático para la acción, la disposición de los actores, sus movimientos y sus entradas y salidas en escena, todo ello desde un planteamiento teatral.

En tercer lugar, pensó la iluminación de las diferentes escenas. La iluminación utilizada es acorde con el ambiente de tensión, de dramatismo de la acción. Los personajes aparecen perfectamente iluminados por una luz principal y con luces de relleno. Pérez Puig dejó impregnado su estilo en el trabajo con los actores. Éstos consiguieron una interpretación sublime tanto en el volumen, tono y timbre de sus intervenciones, como en los movimientos y gestos que realizan a lo largo de toda la obra.

Ilustración 38. Instante de toma de decisiones por parte del jurado. Fuente: RTVE



En cuanto su estilo de realización, determinó la asignación de planos a cada cámara con una gran maestría y adecuó los movimientos y emplazamientos de las cámaras al desarrollo de la acción. La escala de planos desempeña un papel importante a la hora de variar la distancia emocional del espectador en relación con la acción. Tres tipos de planos se repiten de forma sistemática. El plano general, cuando el grupo de actores de la representación de *Doce hombres sin piedad* conduce la acción, por ejemplo, cuando uno de los miembros del jurado se dirige al señor presidente del jurado para pedirle que si puede echar un vistazo a los planos del apartamento. Estos planos generales permiten ver el espacio de la sala de una manera global, sugieren una escena en la que se aprecia la dinámica del grupo. Este tipo de plano no se limita a documentar una relación espacial, sino que se usa después de que el grupo haya sido introducido individualmente y de que haya emergido como una gran fuerza colectiva.

El plano medio reúne a dos o tres miembros del jurado que se integran en una misma acción. El primer plano muestra una auténtica galería de gestos, reacciones y sorpresas sobre el resultado de las diferentes votaciones. Al encuadrar los rostros de los miembros del jurado, la cámara intensifica la autenticidad de la situación que están decidiendo en ese momento y aproxima al espectador hacia la realidad humana de la decisión de un veredicto para el joven acusado, inocente o culpable.

Ilustración 39. Jurado durante las deliberaciones. Fuente: RTVE



Ilustración 40. Momento final del juicio, tras la deliberación. Fuente: RTVE.



El juego con estos tres tipos de planos crea una dinámica que alterna momentos acentuados con momentos menos intensos de la trama narrativa de la obra. De ello resulta una combinación de acumulación de energía por parte de los miembros del jurado en momentos de votación y tras el resultado de las votaciones, con momentos de vuelta a la tranquilidad: explicación del relato de los testigos. De esta manera, el discurso televisivo controla, canaliza y acompaña la interpretación de los actores. Todos estos procedimientos, escala de planos, desfases en el desarrollo de la acción, están al servicio de la obra teatral.

Apreciamos en el estilo de Pérez Puig una realización muy directa, de acuerdo con su formación inicial de teatro, una humanidad en los personajes, reflejada en la personalidad manifiesta de los actores en sus deliberaciones sobre los testimonios que son presentados. La articulación de planos hace comprensible al espectador la sucesión de los hechos. Como realizador, Pérez Puig aporta su particular visión y mediante los planos utilizados, impone la narración de los hechos y establece una continuidad narrativa.

El público se encariña con la obra por el diálogo, por ese camino iniciado por los actores para determinar un caso, ayudado por esa magnífica realización en la que el espectador ve lo que quiere, y esto es logrado porque Pérez Puig quiere aproximarse al público mediante la narración de lo que quiere ver. Su estilo de realización es flexible, de inspiración teatral y dejando al actor mostrar su espontaneidad. Una producción que dejará establecido un *canon* definitivo del formato, pocas veces superado en las futuras parrillas de programación (Rodríguez Merchán, 2014:277).

7.2. Hamlet. Claudio Guerin

7.2.1. Ficha técnica

Ilustración 41. Créditos iniciales de la obra de Hamlet, de Shakespeare. Fuente: RTVE



Título original:

Hamlet

Programa de emisión:

Estudio 1, de Televisión Española.

Año:

23 de octubre de 1970

Adaptación:

Antonio Gala

Dirección y Realización:

Ricardo Guerin

Reparto:

Emilio Gutiérrez Caba, María Luisa Ponte, Fernando Cebrián, Alfonso del Real, Gerardo Malla, Fabio León, Maribel Martín, en Ofelia, José M^a Lucena, Valentín Conde, Andrés Mejuto, José Carabias, Manuel Calvo, José Ramón Pardo, Alberto Fernández, Jacinto Martín, Maite Fojar y Pedro Sempson.

Hamlet, al igual que *Doce Hombres sin Piedad*, también se emitió en Televisión Española en el programa Estudio 1 el 23 de octubre de 1970. La adaptación del original de William Shakespeare corrió a cargo de Antonio Gala y se resolvió en una versión televisiva de casi ciento veinte minutos, con la finalidad de aproximar al espectador a la obra clásica. Se trata de una duración de acuerdo con lo que debe durar la transmisión. En este sentido, Wagner apunta que:

No hay que limitarse a contar las páginas, sino saber considerar si hay escenas rápidas, vivas o violentas y otras de agonía o simplemente de carácter reflexivo, que son forzosamente lentas. El director, debe, pues, saber calcular la duración de la obra. Además el valor del tiempo en televisión es otro que el del teatro o el de la película. En el teatro una función convencional suele durar entre cerca de dos horas y a lo sumo tres. Un programa de televisión no debiera durar más de noventa minutos (Wagner, 1972: 34).

Sin embargo, Guerin afirmaba en una entrevista que el *Hamlet*, como buena parte de las obras de Shakespeare, tendría una duración de unas seis horas si se representase en su versión íntegra:

En el solo hecho de verse obligado a reducirla a hora y media, el adaptador de la misma se ve forzado ya a elegir un camino, una versión particular y peculiar de la obra. Por supuesto, todos los caminos pueden ser válidos, aunque el ideal sería ofrecer el *Hamlet* en sus seis horas de duración, pero en cuál sea el camino elegido muestra su intención el autor de cada adaptación o cada montaje (MELGAR. “*Hamlet* en versión de Claudio Guerin”, *Teleradio*, 1970, nº 630, p. 36).

Guerin tiene en cuenta estos preceptos al realizar la adaptación de *Hamlet*, teniendo en cuenta que el tiempo es distinto en teatro y en televisión, ya que los diálogos se concentran y evitan que el telespectador asista a una emisión caracterizada por la lentitud y que para un espectador de teatro que asista a una representación en directo en un espacio escénico no existiría.

Los personajes que aparecen en la obra son: Claudio, rey de Dinamarca; Gertrudis, reina de Dinamarca; Hamlet, príncipe de Dinamarca; Fortimbrás, príncipe de Noruega; Polonio, sumiller de corps; Laertes, hijo de Polonio; Ofelia, hija de Polonio; Horacio, amigo de Hamlet; Cortesanos (Voltimán, Cornelio, Ricardo, Guillermo, Enrique); Soldados (Enrique, Marcelo, Bernardo, Francisco) y Reinaldo, criado de Polonio. Interpretados por Emilio Gutiérrez Caba, María Luisa Ponte, Fernando Cebrián, Alfonso del Real, Gerardo Malla, Fabio León, Maribel Martín, en Ofelia, José M^a Lucena, Valentín Conde, Andrés Mejuto, José Carabias, Manuel Calvo, José Ramón Pardo, Alberto Fernández, Jacinto Martín, Maite Fojar y Pedro Sempson.

Hamlet es una tragedia de la venganza. La de un hijo que tiene la exigencia de vengar la muerte de su padre. La originalidad no está tanto en la acción sino en los dramas de la obra. Son las dudas, la angustia y el ansia de venganza lo que está en el centro de la tragedia. Tal como recoge Utrera de la entrevista realizada a Antonio Gala:

En *Hamlet* el dramaturgo orienta la versión hacia el problema familiar antes que al planteamiento político; tal aspecto a mí me interesaba desarrollarlo porque es el conflicto de los atridas, es el conflicto griego; lo político es una consecuencia; yo insistía más en la tragedia del hijo decepcionado (...), hay plano político en cuanto que hay trono o sede vacante; pero lo que más me llamaba la atención era el problema humano (Utrera, 2007).

En la obra de *Hamlet* se enlazan fuerzas opuestas, la lealtad y la deslealtad, la fidelidad y la traición, el amor y el odio.

7.2.2. Breve sinopsis y contextualización de la obra

Claudio Guerin fue un realizador de dramáticos que dio muestras de gran talento en su trabajo. Profesionalmente había estado vinculado a la Segunda Cadena, pero la necesidad de reforzar la plantilla de realizadores de la Primera, hace que Guerin pase a realizar a *Estudio 1*. Esta obra supuso su debut en Televisión Española. Entre otras, fue realizador de obras como *El Portero*, *Hamlet*, *Los acreedores* y *El cepillo de dientes*, del autor chileno Jorge Díaz.

La obra representada en televisión es la historia de Hamlet, príncipe de Dinamarca. Su padre ha muerto y su madre se casa con su tío, hermano del fallecido, Claudio. Hamlet descubre por la sombra de su padre que éste fue asesinado por su propio hermano y decide hacerse el loco con la finalidad de vengarse de su tío.

Cuando la hija de Polonio, Ofelia, rechaza a Hamlet por orden de su padre, Claudio y la madre de Hamlet piensan que este rechazo y el fallecimiento de su padre pueden ser el motivo de su locura. Hamlet y Ofelia se encuentran y los reyes deciden enviar a Hamlet a Inglaterra como embajador pero con el fin de que sea asesinado, acompañado de dos compañeros. Hamlet es consciente de esto y sigue haciéndose el loco.

En ese momento, se produce una representación teatral por parte de un grupo de actores en la que Hamlet pide que se haga recreación de cómo fue la muerte de su padre Hamlet. El rey Claudio se indigna y decide que la reina hable con su hijo. Este momento coincide con la muerte de Polonio. Ofelia se vuelve loca también cuando se entera de la pérdida de su padre y termina muriendo ella también.

Hamlet se entera de todo y el hijo de Polonio, Laertes, acuerda con el rey que aquél se enfrente con Hamlet en un duelo de esgrima. La espada de Laertes estará envenenada y si esto no funciona, le darán a Hamlet una copa envenenada. La copa envenenada finalmente mata a su madre y al rey Claudio. Laertes hiere a Hamlet durante el duelo. Hamlet es el último en morir y de este modo finaliza la obra, con la aparición de Fortimbras como el nuevo rey.

La obra se desarrolla en el castillo real de Elsinor, Dinamarca, y sus alrededores. La estructura se desarrolla en inicio, desarrollo y desenlace, coincidiendo con la contextualización del lugar, los personajes y las circunstancias que rodean la muerte del rey Hamlet; a continuación, se desarrollan los hechos y finaliza con el desenlace final, la muerte de Hamlet.

Ilustración 42. GPG de los exteriores del castillo de Elsinor. Fuente RTVE.



Ilustración 43. Exterior del castillo de Elsinor. Fuente RTVE.



Ilustración 44. Vista en plano general del interior del castillo. Fuente: RTVE.



El realizador Claudio Guerin exploró, como ninguna en otra ocasión en Televisión Española, las posibilidades del lenguaje de la televisión. Otra de sus obras se consideró también un antecedente de este experimento, *El cepillo de dientes*. Una obra irónica y divertida. La intención de la obra, según Guerin, al montarla para televisión era:

Huir a toda costa de las versiones románticas bajo las que han solido ofrecérsenos este tipo de obras. Y huir, al propio tiempo, de toda versión maniqueísta de la obra de Shakespeare. No puede caerse en el error de presentar una obra de buenos y malos, de héroes y antihéroes, porque Shakespeare dota a sus personajes de una personalidad tan compleja, que reducirlos a ese tipo de esquemas es traicionar una de sus mejores virtudes. Hamlet no es un héroe, aunque adopte determinadas actitudes heroicas,

como su tío no es un malvado integral. En ambos hay virtudes y defectos, actitudes positivas y negativas, y es necesario recoger ambas en la versión. Pretende también huir de una versión demasiado filosfal del Hamlet. En esta obra, aunque casi nunca se haya querido ver así, también Shakespeare, como en los grandes ciclos de los Ricardos y los Enriques, se ocupa de lo que se ha llamado el gran mecanismo de la conquista del poder, del hecho político. Y desde nuestro tiempo, ese me parece un camino ideal para interpretar esta obra (MELGAR. “*Hamlet* en versión de Claudio Guerin”, *Teleradio*, 1970, n° 630, p. 36).

El planteamiento de Guerin ante el hecho televisivo, para Baget (1993) es honesto y consecuente. De este modo matiza este aspecto:

Hay un factor que me parece inherente a la televisión: me refiero a una forma de didactismo: la televisión es, como sabemos, el medio de información más poderoso que el hombre ha poseído hasta el momento. Debidamente utilizada la televisión puede llegar a convertirse en el medio de información más eficaz. En el terreno de los dramáticos, la potencia difusora de la televisión, puede ser un elemento fundamental para el futuro cultural de los pueblos. Por ejemplo, no es lo mismo hacer Hamlet para el teatro que para la televisión, por la sencilla razón de que nos estamos dirigiendo a públicos diferentes (Baget, 1993: 220).

El realizador es un profesional que conocía lo que quería, a donde llegar, aunque también tuviese sus dudas. Esta práctica se aplica a esta obra televisiva y el resultado es ante todo una versión eminentemente televisual. Guerin describía en una entrevista para la revista *Teleradio* que preparar el montaje de una obra le llevaba mucho tiempo, especialmente el estudio del guion, la adaptación de la obra a la televisión, al intentar huir por todos los medios de la rutina, de la repetición en las formas de hacer, del amaneramiento, incluso, peligro que estaba detrás cuando se realizaban demasiadas obras en un período corto de tiempo (MELGAR. “*Hamlet* en versión de Claudio Guerin”, *Teleradio*, 1970, n° 630, p. 36).

A *Hamlet* se le considera como una de las obras, junto con *Romeo y Julieta* y *Otelo*, que más difusión teatral y cinematográfica tuvo en esos momentos. Hamlet, por ser popular, excedió los límites normales de una obra dramática. El realizador se manifestaba del siguiente modo sobre la obra:

La gente va a ver Hamlet con la intención de pillar en un gesto inadecuado al protagonista cuando recita el monólogo, o ver cómo se ha puesto en pie la escena de los cómicos que representan lo escrito por el príncipe (MUÑIZ, C. “*Hamlet*”, *Teleradio*, 1970, n° 669, p. 14).

Y es que Guerin pretendió con esta realización de 1970 hacer una obra teatral, *Hamlet*, que interesara al público, que le sorprendiera. Guerin buscaba que el espectador

redescubriese Hamlet. La obra está dotada de un gran dinamismo y expectación que se va resolviendo de una forma serena para llegar al final, la muerte del príncipe Hamlet.

La versión televisual de Hamlet es a caballo entre la tragedia política y el conflicto familiar. No se debe olvidar que uno de los aspectos más importantes de la televisión es el didáctico. En mi versión, he procurado aproximar al espectador a la obra clásica, entendiendo por obra clásica algo antiguo y, en cierto modo, acartonado o apergaminado, pero vigente. El primer paso era quitarle a la obra todo ese peso de antigüedad y acartonamiento. Lo clásico es clásico en la medida en que es vigente en nuestro tiempo (MUÑIZ, C. “*Hamlet*”, *Teleradio*, 1970, nº 669, p. 14).

El medio televisivo para acercar al espectador una obra teatral lo debe realizar de una forma clara, cercana y ordenada. Y este aspecto lo logró Guerin al poner en escena el texto y dotarlo de cercanía, pasión y agilidad. En definitiva, destruir al máximo lo que tuviera *Hamlet* de gran retablo de cartón piedra (MUÑIZ, C. “*Hamlet*”, *Teleradio*, 1970, nº 669, p. 14).

Respecto a la interpretación de los actores elegidos para la representación televisiva, Guerin la llevó a un plano visceral, muy intenso, tratando de acercar la historia al espectador; de cómo buscar la vertiente humana; de cómo llevar a escena tras largas horas de trabajo todos y cada uno de los acontecimientos de la obra para servirlos desvelados al teleespectador, porque uno de los objetivos esenciales de Guerin fue llegar a la mayor cantidad de público posible. “Pensamos que esa debe ser la obsesión de todo creador” (MUÑIZ, C. “*Hamlet*”, *Teleradio*, 1970, nº 669, p. 14).

Ilustración 45. El Rey Claudio. Fuente RTVE.



Además, de intentar conmover los sentimientos, Guerin también obliga al público a pensar y a sacar sus propias conclusiones, y con estas premisas llegar a cambiar el mundo. Y desde este planteamiento, así se manifestaba el propio Guerin:

Mira cuando estuve en el Festival de Berlín tuve ocasión de comprobar que, incluso el Berliner Ensemble, ha desistido, al menos parcialmente, del distanciamiento brechtiano. La representación de Coriolano me resultó reveladora. En ningún momento el protagonista, ni ningún otro actor, se distanciaba. A mi entender, basta para lograr que el espectador participe del espectáculo de manera consciente con mostrarle el espectáculo dramático con la plenitud de sus contradicciones. Ellas, como el perdernal, harán saltar en el espectador la chispa intelectual, rompiendo la comunicación exclusivamente sensitiva que pudiera haberse establecido entre la obra y el público (MUÑIZ, C. “*Hamlet*”, *Teleradio*, 1970, n° 669, p. 14).

En cuanto consideraciones específicas de la puesta en escena, en la selección de los actores que participan en la obra, el realizador plantea el Hamlet como un conflicto generacional. Guerin dibuja los caracteres de los personajes y procura que éstos sean de carne y hueso, que muestren sus sentimientos y los expresen al exterior durante la representación de la obra:

Frente a los viejos, todo un mundo joven abre el abanico de las posibilidades: los vendidos al rey, los que están fuera del juego de las generaciones, los que toman conciencia del drama, ya sea desde la posición racional de un Horacio, ya desde la emotividad, cargada de presagios, de un Hamlet (MELGAR. “Guerin y su *Hamlet*”, *Teleradio*, 1970, n° 670, p. 9).

Ilustración 46. Hamlet con Horacio y Laertes, hijo de Polonio. Fuente: RTVE.



Y es que Guerin selecciona a actores extremadamente jóvenes rompiendo con la vieja tradición de encomendar el papel de príncipe de Dinamarca a actores en plena madurez artística. A la pregunta de si incluir en el papel protagonista de Hamlet a un actor joven o a un viejo, el propio realizador respondía:

He preferido imaginar un Hamlet joven, rodeado de jóvenes, y he confiado ese papel a Emilio Gutiérrez Caba. Contra este Hamlet joven se han alzado, siempre, las voces de los que han pensado que un joven de veintipocos años no puede reflexionar con la madurez de que da muestras el príncipe de Dinamarca; pero es que olvidan que Shakespeare no ha sido nunca un autor realista-naturalista, sino un actor-autor que habla por boca de sus personajes (MELGAR. “*Hamlet* en versión de Claudio Guerin”, *Teleradio*, 1970, nº 630, p. 36).

Ilustración 47. Primerísimo primer plano de Hamlet, hijo del rey difunto y sobrino del actual rey.



Fuente: RTVE.

Ilustración 48. La joven Ofelia, interpretada por M^a Luisa Ponte. Fuente RTVE.



Durante la acción, los personajes de la obra se encuentran entre los principios del bien y del mal, en constante lucha y oposición, y tras un período de lucha el bien triunfará sobre el mal. Melgar en la revista *Teleradio* se refiere de este modo al maniqueísmo temático al que asistimos los espectadores:

El maniqueísmo temático de Shakespeare no lo disgrega y ejemplariza en unidades humanas, sino que esa lucha maniqueísta entre el bien y el mal la remite al interior de cada personaje, al tiempo que al conjunto todo de la acción, y así, salvo la suprema pureza de Ofelia, todos son buenos y malos a la vez y ni el mismo Hamlet deja de caer en las garras de la maldad al enfrentarse a su madre, ni el propio rey deja de tener dignidad en los momentos supremos, en sus soliloquios (MUÑIZ, C. “*Hamlet*”, *Teleradio*, 1970, n° 669, p. 14).

Respecto a la adaptación de la obra original, el realizador recorta parte del texto original y lo adapta para televisión. Roza la genialidad en la adaptación del texto. La exigencia del tiempo y la extensión final es uno de los elementos esenciales que debe tener en cuenta un realizador cuando se enfrenta a una adaptación teatral para el medio televisivo.

La reducción de Hamlet a unos cien minutos que dura, aproximadamente, el espacio dramático, no ha exigido gran esfuerzo. La imagen en televisión permite abreviar los parlamentos, dando toda su medida a veces con un simple gesto, una mirada, un primer plano (MUÑIZ, C. “*Hamlet*”, *Teleradio*, 1970, n° 669, p. 14).

El trabajo de puesta en imagen de una obra teatral en televisión nunca es responsabilidad de una única persona, el realizador. En una producción de televisión participan además técnicos y actores, y este equipo debe trabajar bajo la supervisión del

realizador. Guerin opinaba a este respecto que trabajó muy a gusto con todo el equipo de técnicos e intérpretes. Y si había algún aspecto que el realizador comentaba sobre *Hamlet*, es que la figura del realizador puede no sentirse satisfecho de su propio trabajo, pero esto quien debe juzgarlo es la crítica y el público al que se dirige una obra:

El trabajo de televisión jamás es obra de un solo hombre. Es la obra de un equipo. Por ejemplo, en el planteamiento externo o formal de la obra han colaborado dos hombres clave: Jaime Queralt, decorador, y Ricardo Torres, iluminador. No puede decirse que el decorado sea obra solamente de Queralt, ni que la iluminación es solo obra de Torres. Uno y otra están perfectamente complementados en todo un mundo de claroscuros violentos que plantearon problemas incluso a los técnicos de vídeo (MUÑIZ, C. “*Hamlet*”, *Teleradio*, 1970, n° 669, p. 14).

7.2.3. El trabajo del realizador en la adaptación televisiva

La propuesta de realización que se plantea en *Hamlet* es teatro realizado en estudio, con empleo de recursos cinematográficos y haciendo uso del vídeo como procedimiento de grabación. La realización es multicámara, con tres cámaras que apenas se mueven de sus posiciones. De forma habitual, se utiliza una cámara para los planos generales y las otras dos cámaras para planos medios y primeros planos. La realización se organiza en interiores y exteriores; dentro del mismo castillo de Elsinor se pasa de una estancia a otra con la mayor rapidez, con la mayor libertad, todo en función del desarrollo de la acción.

Los planos, captados por la cámara y planificados por el realizador, por sí mismos permiten construir figuras y objetos de una escena. Cuando los planos se utilizan para construir imágenes se convierten en un elemento expresivo de la forma. Esta expresividad va a depender de los tamaños de planos utilizados y de cómo éstos se ordenen por parte del realizador.

Guerin resuelve la realización desde tres planteamientos radicalmente distintos en la forma expresiva del planteamiento, el desarrollo y el desenlace o catástrofe. El primer bloque de la obra, revelación del asesinato del padre de Hamlet, la boda de Gertrudis con Claudio, la cuestión de Noruega, el tema del amor de Hamlet y Ofelia, la locura de Hamlet, se resuelve en la realización con planos fijos y en movimiento, con un gran dinamismo y siguiendo el ritmo de la acción:

El conocimiento de los personajes y las claves de la acción, lo resuelve alternando, con increíble audacia, los introspectivos planos, cortados, como el propio sonido, en pleno movimiento, con los planos fijos contra los que choca la mirada del espectador en forma brutal. Y, en ese camino, de

completa dinámica, resuelve la escena de Hamlet y la Sombra con la técnica de un musical de Averty, sin continuidad espacial y movimientos de cámara, siguiendo el ritmo de la palabra y la acción interna. Logra así dejar la escena en su justo punto de apariencia y realidad, dejando al espectador la misma duda en la que Shakespeare sumerge a Hamlet sobre la realidad o irrealidad de la aparición (MELGAR. “Guerin y su *Hamlet*”, *Teleradio*, 1970, nº 670, p. 9).

Ilustración 49. Hamlet muestra tristeza tras el fallecimiento del rey, su padre. Fuente: RTVE.



Ilustración 50. Hamlet llora la muerte de su padre. Fuente: RTVE.



La segunda parte de la obra, el desarrollo, coincide con la representación teatral y la reacción del rey confirmando su culpabilidad, el diálogo de Hamlet con su madre Gertrudis, el monólogo de Hamlet “ser o no ser”, la muerte de Polonio, el diálogo de Hamlet y Ofelia en el que le pide que se vaya a un convento, la ocasión desaprovechada

por Hamlet de realizar la venganza. En este bloque, de desarrollo y desenvolvimiento de la trama, Guerin resuelve la realización de una manera más clásica, donde cada plano y movimiento de cámara está planificado y pensado previamente. El realizador agrupa a los actores para conseguir una composición planificada, los elementos que aparecen el cuadro de imagen están distribuidos armónicamente:

El segundo bloque, aquél en que se desarrolla y desenvuelve la trama, lo resuelve desde una posición mucho más clásica, pero en la que huye voluntariamente de todo movimiento gratuito, pero también de todo encuadre estático o frontal. De esta parte una verdadera lección de composición en el cuadro que todos debemos aprender. Y una audacia absoluta: la inclusión, entre dos negros, como si de una concesión se tratase, del famoso soliloquio de Hamlet sobre el ser o no ser, con un único plano frontal, estático, de la acción toda. Único plano actor-espectador (MELGAR. “Guerin y su *Hamlet*”, *Teleradio*, 1970, nº 670, p. 9).

Ilustración 51. Hamlet con los cortesanos. Fuente: RTVE.



En el acto puente al desenlace hay una cierta atenuación de la tensión, se asiste al destierro de Hamlet tras la muerte de Polonio, la locura y la muerte de Ofelia. El desenlace o catástrofe resuelve la trama inicial. Tras el regreso de Hamlet y el entierro de Ofelia, se precipita la acción y vemos como todas las fuerzas desatadas a lo largo de la obra confluyen. Guerin resuelve la realización con gran perfección, encuadrando las imágenes y seleccionando exactamente lo que el espectador va a ver, lo que va a incluir dentro del encuadre y lo que va a quedar fuera del encuadre. Busca que el espectador concentre la acción y evite distracciones y también para mostrar los detalles de lo que

va a suceder. El ritmo visual de los planos es rápido para mostrar la situación emocionante y dramática que sucede en la parte final de la obra.

Ilustración 52. Ofelia en un momento de la emisión. Fuente RTVE.



El desenlace de la obra en el aspecto de la realización es descrito por Melgar en los siguientes términos:

El tercer bloque, el de la resolución de la trama, lo plantea Guerin como una especie de réplica al primero. Ahora son los personajes los que vienen al encuentro del espectador, desde la lejanía del desenfoco al primer término completamente definido. Y en un fantasmagórico juego de blancos y negros absolutos, prepara al espectador para unas escenas que hay que ver desde el terreno de la locura. Resuelve, con perfección formal jamás igualada en España, la difícil escena del duelo. Y con mayor mérito aún la cuádruple muerte en breves minutos, planteando cuatro muertes y llevándolo a un mundo alucinante, de muerte permanente, encadenada, en la agonía de Hamlet (MELGAR. “Guerin y su *Hamlet*” *Teleradio*, nº 670, 1970, p. 9).

En conjunto, la técnica de realización planteada por el realizador es de una solemne maestría, alternando una realización más clásica y cercana a la puesta en escena teatral para el desarrollo de la obra con una realización vanguardista para la presentación de la trama y el desenlace de la obra, cercana al mundo cinematográfico. Las acciones se encadenan, se anuncian y preparan acciones que se cumplen posteriormente. Guerin maneja el arte de la intriga al igual que Shakespeare, dominando los recursos capaces de intrigar e inquietar al espectador.

El objetivo general que se planteó en este trabajo es aplicar la metodología de análisis sobre la puesta en escena atendiendo a aspectos como la evidencia y características de la

intervención del autor en la imagen. Se trata de conocer cómo el realizador a partir de esta metodología resuelve la adaptación de Hamlet al medio televisivo.

La adaptación televisiva comienza con un plano medio de Hamlet recitando el monólogo “Ser o no ser, ese es el dilema, que es más valioso sufrir de la fortuna o tomar rebeldes las armas contra ella. Morir. Dormir. Eso es todo. (...). Morir, dormir y hay un final apetecible. (...). Con un único puñal uno podría recuperarse el reposo, pero es el temor después de algo después de la muerte. Lo único que desmaya nuestra voluntad y nos hace preferir esa región de la que nadie ha vuelto (...). Hamlet se dirige a la cámara y rompe la ilusión de una representación cerrada. Es un único plano y la cámara permanece frontal y estática. Al espectador se nos muestra a Hamlet pero sabemos que se busca indicar el punto de vista general desde el que está siendo captada la escena. Su valor se sitúa entre la fuerza ambiental del plano general y el examen crítico de los planos cercanos (Millerson: 2001:166).

Ilustración 53. Hamlet durante el monólogo. Fuente RTVE.



Guerin demuestra en este inicio que ha sabido analizar el texto dramático y la necesidad de hacerle cambios, visualizando el texto en conjunto en el escenario y donde ha trabajado previamente la planificación de la obra en su totalidad. Al realizar una adaptación teatral a televisión, el realizador tendrá que sentir si la interpretación es justa, y de este modo se refiere Wagner:

Si los actores dan a sus figuras la esencial caracterización, si las cámaras captan la labor de los artistas, si la interpretación en su aspecto total tiene el tempo y el ritmo justos. Eso exige al director

de televisión (realizador) una cualidad triple: ser el creador, espectador y crítico de su propia representación (Wagner, 1972: 31).

Estos aspectos son recogidos y llevados a la práctica por el realizador Guerin en la adaptación de Hamlet, donde realiza una completa exhibición de la preparación cuidada de la producción.

Después del soliloquio de Hamlet, asistimos a los créditos de inicio: Hamlet, príncipe de Dinamarca, con una música inicial, ambientación de Miguel Angel Tallante e interpretada por pro Musica Antiqua de Madrid. A continuación vemos los exteriores del castillo de Elsinor en plano general. Es un plano de situación que establece el ambiente general y que permite al público seguir el curso de la acción o el objetivo que se persigue (Millerson: 2001: 166).

La acción continúa en el interior del castillo, también en planos generales, y asistimos a la boda de la madre de Hamlet, Gertrudis, con el rey Claudio, mostrados por el realizador con planos generales, medios y también planos detalle.

Ilustración 54. Plano general de Claudio, rey de Dinamarca, y Gertrudis. Fuente: RTVE.



Guerin sabe llevar la unidad en esta primera parte de la obra en la realización de aspectos como la actuación actoral, el decorado, la iluminación, la música de fondos y el manejo de las cámaras. Muestra conocer a la perfección cómo intervenir en la obra en cuanto a los encuadres utilizados, los movimientos de cámara, la dirección de actores, la música de fondo, la iluminación utilizada y el uso de espacio de interiores y exteriores para el desarrollo de la historia.

Ilustración 55. Plano detalle de la mano del rey Claudio, en la boda con Gertrudis. Fuente: RTVE



Hamlet se queja de la decisión de su madre de aceptar la boda, en un tiempo tan breve tras la muerte de su esposo el Rey, con el hermano de éste, que es tan diferente a su padre. Se producen momentos de ternura entre una madre y su hijo, como cuando Gertrudis se dirige a Hamlet y le dice “No siempre busques a tu padre” y la petición de que vea al Rey como un padre.

Ilustración 56. Hamlet junto a su madre. Fuente RTVE.



Guerin utiliza un estilo de realización con planos introspectivos, cortados en pleno movimiento de cámara, que muestran a un Hamlet con capacidad para abstraerse del

entorno y resolver con audacia el asesinato de su padre, con planos fijos para darnos detalles de cómo transcurre la acción.

Asistimos en la versión televisada a la cámara del consejo, donde están los miembros Polonio, su hijo Laertes, Voltimand, Cornelio, Hamlet y otros caballeros. El rey le pregunta a Laertes qué desea y éste le manifiesta su deseo de regresar a Francia, el rey le da su permiso, mostrado al telespectador con planos medios y algún plano general de contextualización del ambiente de la sala del consejo. Destacan a Hamlet, con planos habitualmente de mayor duración con la finalidad de resaltar al personaje.

Una parte del lugar y de la acción y con varios personajes, se nos muestra en planos medios y generales para la despedida de Laertes de su hermana, Ofelia, donde le pide que no se entregue a Hamlet. A continuación, Polonio habla con su hija y también le pide que no crea a Hamlet. Los jóvenes acaban encontrándose y somos testigos de ese encuentro, con una composición exquisita y planificada por parte del realizador. Las cámaras están situadas a una cierta distancia de los personajes.

Ilustración 57. Ofelia. Fuente: RTVE.



Ilustración 58. Hamlet con Ofelia. Fuente: RTVE.



En otra sala del castillo, el Rey le pregunta a Rosencratz si conoce las causas por las que su sobrino está perturbado, pero aquél les invita a asistir a la representación teatral. De la representación hablan el Rey y Gertrudis, y Hamlet le pregunta a su madre si le gusta la obra y responde “que la dama promete demasiado al jurarle fidelidad a su marido, aún después de la muerte”. El Rey pregunta cómo se llama la obra y Hamlet le contesta que “La trampa” porque se inspira en un asesinato. El rey reacciona y se levanta, ordenando encender las luces y finalizar la representación teatral. Los movimientos de cámara y los encuadres son precisos y responden al desarrollo de la acción, con toques expresionistas.

El Rey comunica a los dos amigos de Hamlet que se preparen para viajar con el joven Hamlet a Inglaterra, pues sus impulsos son un peligro para el estado. La ansiedad se nos muestra a los telespectadores con múltiples movimientos de cámara. Los dos amigos aceptan. Hamlet se dirige al cuarto de su madre, donde Polonio se esconde detrás de los tapices para escucharlo.

Ilustración 59. El Rey, Claudio. Fuente RTVE.



Hamlet mata a Polonio a través del tapiz y la Reina se queja llamándole “criminal” por una acción tan sangrienta y temeraria. En estos momentos presenciamos la conversación de la Reina y Hamlet, ya que aquélla no lo entiende y le pregunta qué ha hecho para que la trate así y la insulte; Hamlet, por su parte, le pide un arrepentimiento por su pasado, acompañado de música para subrayar la tensión dramática.

El realizador Guerin resuelve los cambios de cámaras en la realización por medio del corte directo de una cámara a otra, recurso tomado del cine, y se utiliza en televisión de forma habitual porque es un procedimiento basado en la selección de otra cámara. Los cortes se producen en la acción, encontrando arriesgados planos. También por ejemplo, la inclusión entre dos negros, del monólogo de Hamlet, constituyendo un único plano entre el actor y el espectador. El soliloquio constituye el punto clave de la obra al ser acaso el suicidio la única salida en un negro universo, pero donde se muestra que Hamlet tiene miedo a lo que pueda haber después de la muerte, a que en ese dormir haya un soñar doloroso.

Transcurridos más de setenta minutos de la obra, el Rey le pregunta a la Reina dónde está Hamlet y Gertrudis le confiesa que está loco, preso de su locura y al oír un ruido detrás del tapiz, desenvainó su espada y dio muerte a Polonio. Apreciamos esa conversación en planos medios, de descripción de la situación. El Rey cuenta a Rosencrantz y a Guildenstern que Hamlet mató a Polonio y les ordena que encuentren al

joven para que les diga dónde está el cadáver. En las cartas el Rey, narrado al espectador en un plano detalle, ordena que se de muerte a Hamlet al llegar a Inglaterra.

Ilustración 60. Hamlet durante el soliloquio. Fuente RTVE.



Momentos de tensión y mostrados por Guerin con gran agilidad y belleza son la sucesión de planos que relatan la exigencia de Laertes al Rey para que le devuelva a su padre y donde reclama la venganza.

El realizador nos relata el instante de la muerte de Ofelia con gran dramatismo y utilizando la técnica del desenfoco al enfoque al primer término el entierro de Ofelia. Hamlet reconoce a Laertes y cuando bajan el féretro se da cuenta que es Ofelia la muerta. La Reina expresa que soñó siempre que sería la esposa de Hamlet y adornaría el lecho nupcial con flores, no su tumba. Son los momentos del duelo, resueltos con una gran perfección formal por parte de Guerin. En plano general, Hamlet reconoce que “luchará hasta que sus ojos no se abran” y en primer plano, cercano, e intimista, se nos muestran los lloros de Hamlet tras la pérdida de Ofelia.

Ilustración 61. Entierro de Ofelia. Fuente: RTVE.



Ilustración 62. Preparación del entierro de Ofelia. Fuente RTVE.



En el desenlace final, el realizador resuelve la acción en breves minutos. Se asiste a una cuádruple muerte narrada por el realizador con una composición equilibrada, planos medios y primeros planos, resultando significativo la larga duración de los planos que muestran la muerte de Hamlet. Toda una demostración por parte de Guerín de la agonía y encadenamiento sufrido por Hamlet. Se utiliza un estilo ideado por parte del realizador en el que aísla en una toma individual a Hamlet, centro dramático de la acción. La rapidez con la que se desenvuelve la acción es posible por esa variedad de cámaras que permiten a Guerín seleccionar en cada momento qué cámara utilizar para relatar y narrar la acción al espectador.

Ilustración 63. Hamlet en el momento final de la obra. Fuente: RTVE.



Ilustración 64. Duelo entre Hamlet y Laertes. Fuente RTVE.



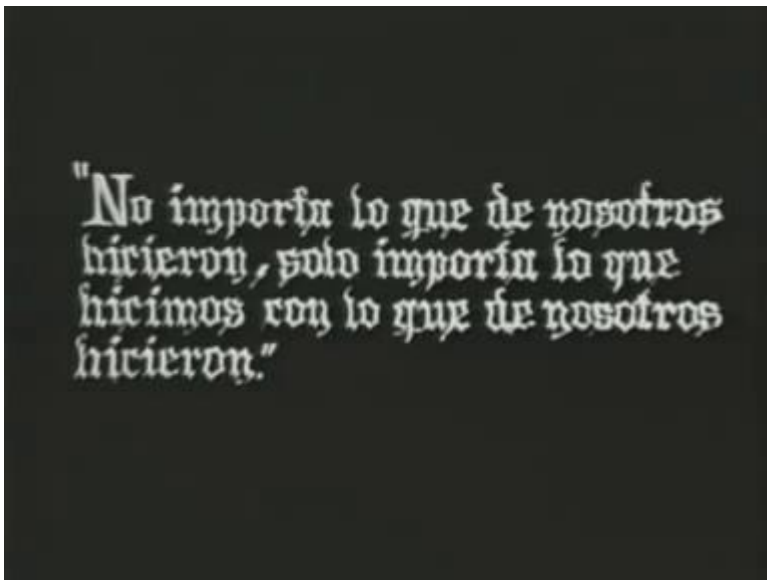
La iluminación, obra de Ricardo Torres, y la escenografía, obra de Jaime Queralt, acompaña a la acción y nos permite apreciar cómo los personajes se mueven en relación a la cámara que los va encuadrando. Los personajes no están alineados como en el teatro, sino situados artificialmente cerca unos de otros. Estos aspectos los podemos observar gracias a una iluminación cuidada, acorde con la acción y de contraste durante toda la obra entre blancos y negros. Wagner (1972: 81) indica que la iluminación no sólo hace visible la acción: debe, como en el teatro, crear un ambiente definido en la obra.

Ilustración 65. Momento de tensión en un primer plano. Fuente RTVE.



Al final de la obra, aparecen los créditos finales, para mostrar a continuación la palabra fin. El final de la obra suscita en el espectador diferentes interpretaciones, pero esto fue planificado a la hora de llevar a cabo esta obra. Este aspecto también se observa en los momentos en que acompaña la obra de música para subrayar la tensión dramática y en cómo decide las entradas y salidas de los actores.

Ilustración 66. Créditos finales de Hamlet. Fuente: RTVE.



En conclusión, el estilo de Guerin se manifiesta a lo largo de toda la adaptación televisiva. El realizador se vale de planos generales, medios y cortos, como del plano secuencia que nos ayuda a trasladarnos por el castillo donde se localiza la acción. Los

planos generales nos ayudan a situar a los personajes en el ambiente; los medios también son abundantes y el plano corto se utiliza en los momentos de máxima tensión, coincidiendo con la muerte de Hamlet, y para no perder los detalles de la acción.

Podemos indicar que estamos ante una de las adaptaciones más célebres realizadas de Hamlet. A ello contribuye por un lado, la unidad de espacio y por otro la calidad de los intérpretes, que supieron en su interpretación plasmar la grandeza de la obra representada. Son intérpretes con una gran técnica verbal, la televisión necesitaba de esta agilidad verbal para la comprensión de los diálogos. Predomina una puesta en escena cinematográfica frente a una propuesta teatral que hemos observado en la obra *Doce Hombres sin Piedad*.

Claudio Guerin, como miembro de la segunda generación de realizadores que incorporó Televisión Española, fue un profesional que actuó con una fuerza inquietante para llevar a cabo unas realizaciones que se alejaban del sistema más clásico y fosilizado que habían llevado a cabo la primera generación de realizadores que habían trabajado en Televisión Española, buscando una renovación de la puesta en escena, en la que la valoración del espacio y la interpretación actoral se alejaban de la tradicional puesta en escena teatral.

No se trata de que Guerin como realizador tuviera libertad artística para que su labor en televisión fuera considerada como una obra de arte, pero su formación cinematográfica sí influyó en el trabajo llevado a cabo en Televisión Española, a pesar de los convencionalismos del medio e intentó y logró una creación personal en el medio que impresionó a la audiencia. Utrera lo describe del siguiente modo:

La producción filmográfica y videográfica de Guerin Hill destinada a la emisión televisiva se inscribe en la Historia de este medio de comunicación estatal como una praxis comunicativa cuyos mensajes se codifican en función del contexto sociopolítico regido por el franquismo de acuerdo con las concretas directrices emanadas de las nuevas orientaciones ministeriales y dirigidas a una audiencia que vive en pleno auge desarrollista (...). Si el poder habla a través del lenguaje de los programas particulares, la práctica fílmica de Guerin se ofrece con el carácter de novedosa y digna de contrastar con trabajos correspondientes a etapas ministeriales y televisivas anteriores (Utrera, 1992: 26).

Experimentación y novedad se considerarían los factores esenciales con los que Guerin trabajó en los espacios con el fin de impresionar al espectador.

7.3. Actualización del clásico Estudio 1 al siglo XXI

Consideramos relevante en este trabajo el considerar la última etapa de *Estudio 1*, atendiendo a las últimas adaptaciones de teatro que se han hecho para Televisión Española al nuevo lenguaje audiovisual del siglo XXI. Este acercamiento nos permitirá actualizar la figura del realizador y su responsabilidad ante la puesta en escena en un contexto totalmente distinto a la época que hemos relatado a lo largo de este trabajo. Atenderemos a aspectos relacionados con la adaptación de las obras, el grado de fidelidad a la obra, la elección y dirección de actores, la puesta en escena y los problemas a los que se han enfrentado a la hora de abordar la realización en las últimas producciones de teatro de Televisión Española.

Tras la retirada de los directores y realizadores de las épocas anteriores, el progresivo distanciamiento de la audiencia y la fuerte competencia de las cadenas privadas, el teatro desapareció de Televisión Española. Pero el espacio *Estudio 1* regresaría a las pantallas de Televisión Española a principios del año 2001. Una década en la que se han emitido muy pocas representaciones por el altísimo coste de producción. En el diario *La Vanguardia* de 1 de febrero de 2001⁴⁹ podía leerse como titular *El teatro hace mutis*. El artículo, firmado por José María Baget Herms, indicaba que la nueva época de Estudio 1, uno de los proyectos de Pío Cabanillas en la dirección de RTVE, toca a su fin. Una de las obras emitidas en esta etapa inicial *Las amargas lágrimas*, de Petra von Kant, el 30 de enero de 2001, en horario de prime time, bajo la realización y dirección de Manuel Armán. Baget expone cómo la obra teatral a pesar de competir con la programación de las otras cadenas y el deporte, alcanzó un resultado apreciable de un 15,9% de cuota de pantalla. Pero en estos momentos, según Baget, el proyecto de *Estudio 1* se encontraba en una situación de punto muerto por los altos costes de producción.

Manuel Armán también ha sido el realizador en esta última etapa de *Estudio 1* de *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, *El jardín de los cerezos*, de Chéjov, y *Defensa de Dama*, de Joaquín Hinojosa e Isabel Carmona. Para Armán, sobre la elección de estas obras opina que “Buscábamos grandes textos, clásicos indiscutibles de todos los géneros y de todas las épocas y/o textos que conectaran con la sensibilidad del espectador de hoy (Armán, M, comunicación por correo electrónico, 14 abril 2015).

⁴⁹<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2000/06/26/pagina-10/34189231/pdf.html?search=%22amargas%20%C3%A1grimas%22> [Consultado el 6 abril 2015]

Otras obras que se han emitido en esta última etapa han sido *Pares y Nines*, realizada por Rafael Galán; *La doble historia del Doctor Valmy*, dirigida por Alberto González Vergel y realizada por Lorenzo Zaragoza; *La malquerida*, realizada por Belén Molinero; *Los ladrones somos gente honrada*, realizada por Eduardo Toral; *Escuadra hacia la muerte*, con adaptación, dirección y realización de Raúl Hernández Garrido; *Alesio*, con realización de Gustavo Jiménez; *19:30*, con adaptación y realización de David Herranz; Gustavo Jiménez como realizador; *Urtain*, realizada por Andrés Luque y *La Viuda Valenciana*, con realización de Carlos Sedes. *La viuda valenciana* y *Urtain* han sido grabadas en los estudios de Alta Definición de Prado del Rey.

La diferencia del teatro televisivo más recientemente producido habla a favor de una adaptación más próxima al cine que al teatro. En *Pares y Nines*, realizada por Rafael Galán para *Estudio 1* y emitida el 18 marzo de 2004, se percibe la retórica cinematográfica. Galán lo describe de este modo:

La puesta en escena ha pretendido llevar el teatro al ámbito televisivo y, por ende, cinematográfico, en el sentido de crear un espacio cuadrado y realista. En ese sentido, he sacado un par de escenas a exteriores. No muchas, para no perder la unidad espacial original, pero sí lo suficiente como para darle ese aire cinematográfico y no tanto para «airear las obra», como diría Alfred Hitchcock. Desde luego, el tipo de adaptación tiene mucho que ver con el origen profesional del director--- realizador. Yo he querido hacer una puesta en escena que podríamos llamar «cinematográfica», es decir, cuadrada, con el uso de ejes perpendiculares. (Galán, R. comunicación por correo electrónico, 22 de abril de 2015).

En estas últimas producciones de teatro de Televisión Española, el trabajo también empieza con la elección de la obra. Las dos razones esenciales que han vertebrado la elección de las obras emitidas en esta última época han sido la búsqueda de grandes textos y las razones económicas:

La elección de las obras entiendo que ha estado condicionada por las posibilidades económicas de TVE en la compra de derechos. Hay multitud de obras que podrían haberse adaptado, pero el coste de la compra de derechos de obras norteamericanas, por ejemplo, es inasumible. Me habría encantado adaptar al medio televisivo, por ejemplo, *Noises Off*, de Michael Frayn. Pero, como digo, los costes de los derechos para televisión de este tipo de obras son enormes (Galán, R. comunicación por correo electrónico, 22 de abril de 2015).

Al recibir el encargo de una obra, el director debe adaptar el texto. En la propuesta de Armán de dirigir las cuatro obras para televisión que ha realizado en esta última etapa de *Estudio 1*, el reto principal ha sido:

Adaptar teatro en esta época a la televisión es un gran reto, se trataba de divulgar grandes títulos del teatro sirviéndolos de manera que el espectador no los recibiera como algo arcaico y aburrido. Tratábamos de hacerlos atractivos, televisivos, sin perder su esencia. Mi reto fue escribir la adaptación, y dirigir y realizar las obras (Armán, M, comunicación por correo electrónico, 14 abril 2015).

El realizador Raúl Hernández Garrido también coincide con Armán al comentar la adaptación de *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre, emitida el 26 de julio de 2006 también en la vuelta de *Estudio 1*:

El reto era la misma adaptación. Es decir, no quedarme en la literalidad del texto y simplemente fotografiar una función teatral de 1953, sino revivificarla dentro de dos contextos nuevos e insólitos para la pieza: el de nuestra contemporaneidad y el del lenguaje propio de la televisión contemporánea.

Yo soy tanto director y realizador de televisión, como escritor de teatro. Profesionalmente, me muevo en el mundo de la televisión. Pero mi escritura, mi forma de expresión literaria, es la de la escritura dramática. Por ello, veo cuáles son los límites de ambos lenguajes y a dónde nos puede llevar romper esos límites y de qué manera el género televisivo y el teatral se pueden hibridar o no.

Comprendía que *Escuadra hacia la muerte*, que en su época había roto con una estructura de actos para pasar a un planteamiento cuasi cinematográfico con 12 cuadros, necesitaba en su pase a televisión un mayor dinamismo. Y esto no lo digo como una ley general. No necesariamente el lenguaje televisivo supone un mayor cambio de escenario.

Pero este material en concreto necesitaba ese tratamiento porque yo consideraba que no podía trabajar de manera adecuada la opresión dada por la concentración dramática de la obra teatral, y la opresión debería situarse en otro sitio, en un cambio continuo que sin embargo no abriera ninguna posibilidad de escape a los personajes de la obra.

Desglosé la obra en escenas de conflicto dramático, sin tocarla en nada en su estructura y diálogo, trazando simplemente líneas de división en el texto, con lo que obtuve de la pieza original, de los 12 cuadros originales, una serie de núcleos dramáticos, probablemente, más de un centenar, con una versatilidad mucho mayor.

Paralelamente, había un problema temático. No podía considerar *Escuadra* como una pieza arqueológica, y dejarla como un ejemplo de crítica al franquismo. Debía acudir al centro de la obra, a su esencia, a esa contraposición crispada de un poder insensible e insostenible y de una rebeldía muy variopinta, ambientada en una escuadra militar. Debía también potenciar esa alusión a una guerra global y perenne, pero actualizar ese tópico. En ese momento la guerra ya no se situaba entre el bloque prosoviético y el capitalista, sino en un nuevo escenario, el de Oriente Medio, con el trasfondo de los movimientos islamistas y la Segunda Guerra del Golfo propiciada por el fundamentalismo y los intereses económicos liderados por George Bush.

Y de una cabaña abandonada en medio de la tundra, lo trasladamos todo a un acampamiento improvisado, al lado de una tanqueta de transporte inutilizada, en medio del desierto, bajo un sol implacable.

El traspaso iba a ser a nuestra guerra, a nuestro mundo, a la actualidad. Y hablando con un lenguaje televisivo, o con un híbrido entre teatro y televisión que tantas veces probó un Peter Brook, por ejemplo. No teatro, no del todo televisión, tampoco cine.

Pero el peor momento en la adaptación fue el meter mano dentro de la estructura de Sastre. el excavar en su interior, el seleccionar entre esos núcleos, reordenarlos, combinarlos, crear una nueva estructura. Tardé meses en decidirme a entrar a saco en la adaptación. Una vez que me decidí, el trabajo se mostró realmente agradecido y la obra de Sastre recobró todo su vigor y reafirmó su actualidad (Hernández, R. comunicación por correo electrónico, 12 abril 2015).

Ilustración 67. Fotograma de Escuadra hacia la muerte. Imagen cedida por Raúl Hernández.



A partir de estas ideas, se desprende la idea de que en esta vuelta de Estudio 1 los realizadores han tenido en cuenta la evolución desde una televisión clásica a una de carácter contemporáneo, atendiendo a los cambios del medio y a la situación que ha desembocado en el momento presente.

En *Pares y Nines*, de José Luis Alonso de Santos, Galán también describe que el reto más importante es el de la propia adaptación:

El reto más importante es el de la propia adaptación, en el sentido de convertir un lenguaje espacial teatral y aproximarlo a un lenguaje audiovisual que, a su vez, debe estar más cerca del cine que del teatro. Eso supone utilizar una puesta en escena, una mecánica escénica y una planificación dentro de un espacio escénico de cuatro paredes (Galán, R. comunicación por correo electrónico, 22 de abril de 2015).

Por lo tanto, los tres realizadores, Hernández, Galán y Armán, coinciden en señalar que en la adaptación de la obras se tienen en cuenta dos aspectos fundamentales, el lenguaje propio de la televisión y el contexto actual televisivo, para que el espectador no percibiera el teatro como algo del pasado.

El segundo aspecto al que debemos atender en estas últimas producciones es el grado de fidelidad a la obra. Para el realizador Armán:

Mi grado de fidelidad a la obra original ha sido diferente según los títulos: En el caso de la obra de Fassbinder ("Las amargas lágrimas...") hice una adaptación muy libre, cambie el tiempo, la estructura e incluso añadí una pequeña secuencia. También cambié la nacionalidad de Karin, convirtiéndola en una inmigrante latina, creo que ello contribuyó mucho a la buena acogida que tuvo la obra. Aunque hice muchos cambios, creo que todos estaban inspirados en la misma ética/estética fassbinderiana. En "Casa de muñecas" también acerqué la época (años 20) y aligeré mucho el texto, tratando de hacerlo más televisivo. "Defensa de dama", por su parte, al ser una obra contemporánea necesitaba otro tipo de adaptación. Tratando el tema de la violencia machista, la obra de Hinojosa y Carmona contaba con varios monólogos y "apartes" que convertí en diálogo con acción, o por ejemplo: cuando el muerto en la obra se levanta y habla al público yo lo convertí en una voz en off que se iba escuchando sobre el tanatorio y el entierro. Aquí la adaptación fue exclusivamente de "puesta en escena", no de texto. En "El jardín..." nuevamente intenté despojar el texto de arcaísmos y teatralidad pero respetando absolutamente a Chéjov, la época, el lugar... creo que en este caso era fundamental, estábamos trabajando en una obra que trata del final de una época, llena de referencias históricas, de una clase social, llena también de presagios, de incertidumbre ante los tiempos que se avecinaban... (Armán, M, comunicación por correo electrónico, 14 abril 2015).

Por su parte, Raúl Hernández Garrido, en *Escuadra hacia la muerte*, trabajo que recoge la historia de cinco soldados y un cabo que forman una escuadra de castigo y han sido enviados al desierto en una misión para avisar del momento en que se desencadene la ofensiva enemiga:

La fidelidad ha sido máxima para lo que hay dentro de la obra y esta está absolutamente viva, actual, hablando del momento que vivíamos en el 2006 y que aún perdura. Tanto que al utilizar el material de la adaptación televisiva en una dramaturgia para un montaje dirigido por el mismo César Gil con su grupo universitario, Escuadra hacia la muerte se ha vuelto a reactualizar, y hablaba de la crisis, del paro, de una generación joven que no ve ningún futuro y que se entrega a la guerra y se enrola en el ejército porque no tiene nada más.

No ha sido una fidelidad literal, sino a la fuerza que encierra el texto de Sastre. De hecho, se ha empleado como un 40 % del texto original. Pero todo esto, y los cambios de estructura, etc, se pliegan completamente a las intenciones de la obra (Hernández, R. comunicación por correo electrónico, 12 abril 2015).

En el caso de *Pares y Nines*, historia que cuenta la relación entre Roberto (Carlos Iglesias) y Federico (Tony Cantó), dos amigos que viven juntos, y la llegada de una nueva vecina a su bloque, Nines (Vanesa Rasero), hará que sus circunstancias cambien, Galán indica que “el grado de fidelidad a la obra original ha sido prácticamente total en lo que al texto y los personajes se refiere” (Galán, R. comunicación por correo electrónico, 22 de abril de 2015).

En esta última etapa de *Estudio 1* se han contado con actores que permitieran mejorar la audiencia. En *Pares y Nines*, Galán contó con dos actores conocidos Tony Cantó y Carlos Iglesias:

En la elección de los actores influyen cuestiones de orden comercial y también las posibilidades de contratación de aquellos actores que deseas para el reparto. Y esto hace que no siempre sea posible hacer el reparto ideal. En el caso de *Pares y Nines*, quise contar con dos actores experimentados y conocidos para los papeles masculinos y tratar de encontrar a una actriz nueva para Nines. Esta es siempre la parte más difícil, porque el riesgo es enorme, en primer lugar, y porque el trabajo es mucho mayor, en segundo lugar.

Cuando decides un reparto con actores que conoces, ya estás escogiendo la personalidad del actor con arreglo a la de los personajes, y eso hace que una buena parte de la dirección de actores ya esté hecha. En cambio, con un actor nuevo eso no siempre ocurre. En ese sentido, el trabajo con Vanesa Rasero fue mayor, con objeto de llevarla a la visión que yo tenía del personaje (Galán, R. comunicación por correo electrónico, 22 de abril de 2015).

Para la selección de los actores para *Escuadra hacia la muerte*, Hernández explica que:

Hubo un largo proceso de casting, al que se presentaron más de un centenar de actores, muchos de ellos, de gran nombre. Se buscaba que las edades de los actores se ajustaran a los personajes. Lograr un reparto muy joven. Pero también televisivo. Tuve que renunciar a colaboradores habituales en mis obras de teatro, porque queríamos un reparto accesible al espectador, un reparto televisivo, de caras conocidas, pero que aún así, tuviera un estándar de interpretación muy alto. A mí me gusta pedirle a los actores, tanto cuando dirijo como cuando escribo, un nivel alto de implicación. Que busquen en el personaje contradicciones, claroscuros. Que estén atentos a cambios emocionales pronunciados. Que pasen de una situación dramática a otra de forma abrupta. Por ello, el reparto de *Escuadra* necesitaba no solo "caras" de televisión, sino actores.

El trabajo con los actores fue intenso, y quise apoyarlo en las acciones físicas. Cuestiones como el dónde, el qué, el cuándo, tenían una gran importancia. Fue un trabajo duro, brusco, un trabajo basado en el cuerpo, en el exceso, en la violencia, en la indagación acerca de las posiciones de dominación y humillación (Hernández, R. comunicación por correo electrónico, 12 abril 2015).

Mnauel Armán para sus *Estudio 1* también seleccionó a grandes y conocidos actores:

Por mi parte la elección de actores ha sido siempre conseguir aquellos capaces de encarnar mejor al personaje y además, cuando ha sido posible, con tirón popular para ayudar a la audiencia.

La dirección de actores ha sido por mi parte la mayor de mis preocupaciones y donde me he volcado absolutamente. He intentado conseguir el mayor tiempo posible de ensayos y acercarme a cada actor de la forma que me parecía más adecuada. Creo que he tenido mucha suerte y he podido trabajar con grandes nombres: Rosa María Sardá, Gloria Muñoz, Berta Riaza, Silvia Abascal, Amparo Larrañaga, Juan Diego, Joaquín Notario, Francesc Orella, Vicky Peña, Mónica López, José Pedro Carrión y otros grandes actores (Armán, M, comunicación por correo electrónico, 14 abril 2015).

La puesta en escena necesita de un cierto trabajo por cuidar los aspectos que constituyen la ambientación general de una producción. En este sentido, se considera imprescindible la tarea desempeñada por el realizador. Hernández Garrido describe del siguiente modo la puesta en escena de *Escuadra hacia la muerte*:

La puesta en escena traslada la acción a un desierto, con lo que la "ratonera" que crea el texto se ampliaba a un lugar más amplio y más opresor.

Para ello, se utilizó un ciclorama para crear el infinito del desierto, y una iluminación que circundaba todo el espacio para iluminar la tela y darle el aspecto de la atmósfera del desierto. Se llenó un plató entero de arena, dentro de una cubeta cuyos bordes de como un metro de altura daban aún más sensación de profundidad. Fueron camiones y camiones de arena llenando el mismo plató donde se antes y después se grabaron programas como Saber vivir, o Versión Española o Cine de Barrio.

Creamos un espacio de convivencia, en el que se desarrollaban las escenas de grupo de los soldados, con una tienda móvil hecha con elementos de camuflaje. Y las escenas de a dos o tres, las fuimos desarrollando en diferentes "localizaciones" de ese desierto: en la tanqueta, dentro de ella, fuera, en el puro desierto, en el puesto de vigilancia...

La muerte de Goban nos creaba un antes y un después, y la puesta en escena refleja una primera parte, marcada por la imposición de un orden artificial, de una jerarquización extrema, y una segunda parte, marcada por la degeneración, por un caos creciente. Hasta llegar al final, en que todo alcanza una estilización que coincide con los desenlaces a los que llega cada personaje, hasta llegar finalmente a la desaparición de estos, a quedar reducidos a una huella videográfica, a no tener su cuerpo más presencia (Hernández, R. comunicación por correo electrónico, 12 abril 2015).

Ilustración 68. Vista del decorado. Imagen cedida por Raúl Hernández Garrido.



Esta fase preparatoria se define como la más importante. Durante ella se define el estilo y el realizador va visualizando en mente el resultado de la realización. De este modo lo relata Manuel Armán:

La puesta en escena de la obra se va construyendo durante los ensayos. Cuando se entra en el plató se va directamente a resolver problemas técnicos, ya que el personaje y sus movimientos y acciones están bien atados ya (tras los ensayos) (Armán, M, comunicación por correo electrónico, 14 de abril de 2015).

Otro aspecto que debemos considerar es la que atiende a los problemas a los que se han enfrentado durante la realización los responsables de esta nueva etapa de *Estudio 1*. Para Raúl Hernández:

Estaba el obvio de convertir el espacio de la grabación, un plató de televisión, grande pero no inmenso, en un gran desierto. Crear el infinito dentro de él. Eso determinó una planificación en tiros cortos, trabajar en profundidad. Desde el punto de vista de la iluminación, quemar los fondos, para dar esa sensación de infinito. Supervisar que cada plano tuviera el suficiente grado de veracidad para no hacer pensar en un plató, sino en un desierto.

Una necesidad de este estudio 1 fue contar con la asesoría del ejército. Tardó en llegar, pero llegó, en el momento justo. Fue cardinal para la preparación del espacio. Yo tenía que decidir dónde situar la tanqueta, que no podría volver a moverse en todo el rodaje.

Cuando llegó a Prado el teniente coronel comisionado por el ejército le pregunté cómo se dispondría una compañía. Entonces él nos preguntó que dónde estaba el enemigo. Tan sencillo como eso, ya polarizó el espacio. Y nos sirvió para huir de un error en relación con la tanqueta. La tanqueta no podía ser el centro de la vida de los soldados, porque, en caso de no poderla camuflar y enterrar, se convertía en un blanco fácil para un ataque enemigo. La tanqueta era siempre una referencia en la

lejanía. Pero también nos dio muchos datos precisos, como la disposición de las defensas, el carácter que habría en una misión de este tipo, ropas, costumbres, etc. Se rió mucho de la cruz negra, la distinción maldita de haber matado a un compañero, algo que aún sigue siendo una leyenda negra, aunque los mismos militares la tildan de patraña, en el ejército actual. Y nos dio la realidad de lo que era una guerra, que hubiera sido precioso haber rodado. La función de un soldado es defender un puesto, y el soldado comienza a excavar su trinchera. Dentro de la trinchera, el soldado construye un microcosmos. Come, fuma, duerme, caga, observa, vive. Y según van pasando los días, el soldado va ampliando la trinchera. Y el arma del soldado, y el teniente coronel se permitió citar a Julio César, era sobre todo la pala. Una idea fabulosa de una guerra como nosotros no la vemos habitualmente, pero que no podíamos ya aprovechar.

Es imposible dirigir un dramático sin ajustar puesta en escena y planificación. Pero, sin embargo, eso no quiere decir que el trabajo tenga que salir "hecho". el montaje es indiscutiblemente la parte más importante en el trabajo audiovisual, y mucho más, en ficción. Por ello, el poder masterizar señales (grabar cámaras aparte) es fundamental para poder considerar el trabajo desde otra óptica. Para acabar de dar tempo a las escenas, quizá ralentizarlas, o acelerarlas. La realización ni debe ser un trabajo de "caza" en el momento de la grabación, ni limitarse a dejar la señal realizada como definitiva. Lo último que queremos decir en una obra audiovisual, y más de ficción, se debe decir en la sala de montaje y sonorización (Hernández, R. comunicación por correo electrónico, 12 abril 2015).

Ilustración 69. Los cinco soldados en *Escuadra hacia la muerte*, imagen cedida por Raúl Hernández.



En *Pares y Nines*, Rafael Galán relata los pormenores a los que tuvo que hacer frente del siguiente modo:

El problema a la hora de hacer este tipo de puesta en escena es que se ha de hacer, no obstante, con los medios técnicos televisivos disponibles, es decir, realización en vídeo multicámara y, por tanto, con la disponibilidad de tiempo que ello implica. Un realización cuadrada puramente cinematográfica debe hacerse trabajando con una sola cámara visualmente ubicua, pero ello implica,

naturalmente, tiempos de rodaje mucho más extensos. Aquí había que combinar los condicionantes técnicos y temporales de modo que se alcanzase el resultado visual deseado (Galán, R. comunicación por correo electrónico, 22 de abril de 2015).

Manuel Armán también relata así los problemas más comunes a los que se ha enfrentado durante la realización de sus obras, que tienen que ver con:

Los problemas a los que me he enfrentado han sido casi siempre la lucha contra el tiempo, conseguir la atmósfera, la iluminación más adecuada etc no es fácil, según los títulos, unos porque transcurren en un espacio cerrado y claustrofóbico (Defensa de dama) otros porque eran muchos personajes, figurantes, época, bailes etc (El jardín...). Los problemas ya te digo pueden ser de diversa índole y depende del título, pero en general la lucha contra el tiempo... que siempre crees que con algo más podrías haberlo hecho mejor... (Armán, M, comunicación por correo electrónico, 14 de abril de 2015).

Las últimas producciones de *Estudio 1* en Televisión Española han sido *La viuda Valenciana*, *19:30* y *Urtain*, realizadas en un contexto que Andrés Luque, realizador de *Urtain* relata de este modo:

Cuando se produce en 2008 el cambio de dirección en RTVE y el modelo de gestión, se piensa crear un Canal específico de Cultura que sustituiría a la tradicional 2. Finalmente y por problemas entre otros de presupuesto, esa idea no se materializó, pero se pusieron en marcha una serie de iniciativas de programas entre las que se encontraba la recuperación del teatro en televisión, siguiendo la tradición de *Estudio 1*, pero mezclando obras clásicas con las propuestas más modernas que se estuvieran haciendo en ese momento. Por eso se eligió *Urtain* (Luque, A., comunicación personal, 17 abril 2015).

Urtain, una adaptación de la obra teatral coproducida por Animalario y el Centro Dramático Nacional, se llevó a televisión el 14 de diciembre de 2011. Andrés Luque fue el encargado de trasladar la obra a televisión. “El reto era adaptar de la manera más fidedigna la función de teatro a televisión, con la misma escenografía, actores y estructura dramática” resume el realizador ((Luque, A., comunicación personal, 17 abril 2015).

Y es que la obra había ganado múltiples premios y por su contenido, planteamiento, casting y propuesta escénica, se adaptaba perfectamente a lo que estábamos buscando, además ser muy audiovisual, afirma Luque.

El realizador explica que el grado de fidelidad a la obra original de la obra ha sido total: “Se ha respetado el texto, la interpretación y la puesta en escena, desde el principio el

reto fue hacer cinematográfico algo que había nacido teatral, pero sin perder la esencia de “algo que se produce en un escenario”.

Urtain contó con los mismos actores en televisión que los de la obra teatral, por tanto, como cuenta Luque, el trabajo de la dirección de actores para esta obra fue poco “porque ya estaba todo muy marcado, modificamos tiempos y sobre todo disminuimos la intensidad de la interpretación, todos los actores tuvieron que trabajar “más abajo” en la interpretación, más intimistas”(). La obra contó con Roberto Álamo, en el papel de protagonista, Raúl Arévalo y Alberto San Juan, actores conocidos en televisión y cine.

El realizador trabajó con el objetivo de realizar una adaptación fiel de la obra de teatro, respetando el guion, la puesta en escena, en la que sólo se modificó la luz y algunos espacios en off, según Luque, y el principal problema al que se enfrentó a la hora de trasladar esta obra teatral a la pantalla fue “ajustar el rodaje y la producción a las escasas fechas de grabación con que contábamos, prácticamente no había tiempo para repetir” (Luque, A., comunicación personal, 17 abril 2015).

Un último aspecto de importancia a resaltar en estas últimas producciones de *Estudio 1* en Televisión Española es la función que ha cumplido el realizador, como responsable de llevar a cabo la puesta en escena para televisión. De este modo Raúl Hernández Garrido describe su trabajo en la realización para televisión de *Escuadra hacia la muerte*:

La realización se basa en una labor de centrado sobre los personajes, en dibujar esa situación de encierro en medio de un paraje completamente abierto. La obra se grabó en estudio, pese a figurar un desierto. Todos los planos corresponden a exteriores, excepto los grabados en el interior de la tanqueta, que se hicieron dentro de la tanqueta real que formaba parte de la escenografía.

El trabajo fue de adaptación-dramaturgia-dirección-realización-montaje. Partiendo del encargo de César Gil, como productor ejecutivo de la serie Estudio 1, fue un trabajo en que todas las facetas de mi labor, tanto la escritura del guion, planificación, casting y dirección de actores, montaje, sonorización, no se apartan de esas ideas principales que he presentado.

En cuanto al proceso, partiendo de una primera versión, que ya presentaba la estructura de lo que fue el Estudio 1 tras su adaptación, se procedió, tras la elección del reparto, a una lectura pormenorizada, en la que al trabajo de mesa se sumó una revisión de lo que ya era un guion, que ocasionó cambios significativos en el reparto del diálogo y en los personajes, adaptándose así no sólo el actor al personaje, sino mucho del personaje al actor que lo interpretaba.

De ahí, se pasó a los ensayos, en el que iba surgiendo una planificación previa que se definió previamente al rodaje. Pero no impidió luego un trabajo de montaje intensivo, trabajando no sólo

con la señal realizada, sino con los planos no incluidos en ella, al grabar casi todas las cámaras. Trabajo en el que se incluyeron planos de exteriores reales: imágenes reales del sol y del desierto de Sudán, encargadas especialmente a un equipo de tve.

Una de las cuestiones peculiares de la adaptación fue convertir las cartas de Javier, el soldado universitario, en videomensajes, y a partir de ahí, incorporé la idea de la grabación por parte de cada personaje de un último videomensaje, que fue incluida al final de la obra. Partiendo de esa idea, se grabó parte del diálogo de este personaje en off, y al presentarlo desde el inicio, convertimos toda la trama en el mensaje que un soldado muerto ha dejado a su madre. Una opción que nos reservamos hasta los últimos momentos del montaje, y que funcionó espléndidamente.

Y sobre la realización, considerando ésta el momento de la grabación, se hizo en formato digital IMX, con cuatro cámaras, una de ellas en grúa, grabando no sólo la señal de programa, sino tres cámaras en paralelo, lo cuál permitió luego tener cierto juego en el montaje (Hernández, R. comunicación por correo electrónico, 12 abril 2015).

Manuel Armán describe de este modo la función del realizador:

Yo soy director/realizador, autor de las cuatro versiones y director, o sea director de actores (ensayamos entre dos y cuatro semanas depende del título) y realizador. Mi formación es esencialmente televisiva y cinematográfica, aunque además estudié dirección de actores en la RESAD, con William Layton. También soy espectador habitual de teatro. Considero que cine y teatro no son dos enemigos, sino dos disciplinas a veces complementarias y que en cualquier caso ambas reciben constantemente influencias mutuas, se hacen filmes teatrales y funciones con aroma cinematográfico. Lo importante es contar, contar bien y conocer el medio en el que se está uno moviendo para aprovecharlo al máximo (Armán, M, comunicación por correo electrónico, 14 de abril de 2015).

Todas las obras fueron grabadas con técnica multicámara, en los estudios de Televisión Española y se utilizaron también exteriores. Así describe Luque el reto de *Urtain*:

Fundamentalmente el reto era poner en imagen, con multicámaras, una función concebida para verse desde una misma posición. En el teatro no existe el Plano Corto, la apuesta era determinar que partes de la dramaturgia necesitaban los “detalles” que aporta el cine o la televisión.

Respecto a la dirección de actores, no tuve que hacer mucho, solo modificar tiempos, era una obra de teatro muy interpretada, donde los actores tenían perfectamente adaptados sus personajes. No hizo falta mucho trabajo en este terreno.

En este caso yo no era autor del texto, pero si de la adaptación a TV, adaptación que compartí con el guionista de la obra de teatro, Cabestrany.

La planificación era televisiva, con multicámaras que se grababan todas y en montaje se decidía cuál era la mejor de las opciones (Luque, A., comunicación por correo electrónico, 17 abril 2015).

CONCLUSIONES

8. CONCLUSIONES

8.1. Validación de hipótesis

El análisis sobre las técnicas de realización de programas dramáticos teatrales y la tarea desempeñada por el realizador han proporcionado información relevante sobre las hipótesis planteadas inicialmente.

1. La primera hipótesis que se planteó al inicio de esta investigación era que el teatro, junto a la danza, la ópera y zarzuela, forma parte de la disciplina de las artes escénicas. La presencia de programas relacionados con el teatro en televisión se remonta a los orígenes del medio televisivo, en el año 1956. El teatro en televisión tuvo una cálida acogida. Gracias a la labor desempeñada por Televisión Española, la gente comenzó a comprender la trascendencia de este género literario.

El teatro era un género desconocido en España, no se veía. Tras el trabajo realizado en televisión por parte del equipo de profesionales que trabajaron en el medio (adaptadores, realizadores, directores, actores, etc.), el teatro comenzó a tener una gran importancia. Televisión Española puso de actualidad a muchos autores, clásicos y modernos y lo hizo con un gran acierto al programar obras de gran categoría literaria. Consiguió el interés del público por el teatro y promocionar este género literario.

Televisión Española consiguió muchos éxitos en los programas dramáticos. Durante muchos años, *Fila Cero* o *Gran Teatro* constituyeron la base fundamental de la programación en directo. *Estudio 1* ofreció la mayoría de las producciones escénicas más importantes de todas las épocas. Fue el mejor de los programas de teatro, por el ser más logrado de todos los espacios dramáticos, y generalmente avalado por un equipo de realizadores competentes y por contar con actores de reconocida valía, lo que unido a

una acertada selección de obras por parte de la cadena, le hicieron mantenerse en el rango de programas más importantes de la época. Una gran cantidad de programas, títulos y temas, realizados con una gran consciencia profesional y sentido artístico por parte de los realizadores de Televisión Española.

2. En la segunda hipótesis se plantea que la adaptación del teatro a la televisión conlleva el trabajo de un equipo humano, entre ellos la figura del realizador. Es el momento del reconocimiento del arte de la dirección-realización. El responsable de esta dirección y realización es el realizador. Es importante reivindicar la autonomía del arte de la realización, cuyo responsable es el realizador.

El realizador lleva a cabo una puesta en escena con el objetivo del conocimiento por parte del público de una obra dramática, que se transforma en una síntesis espectacular. El realizador, como responsable de la dirección y realización de una obra, decidía la planificación y los encuadres a llevar a cabo mediante una realización escénica o una realización para el medio televisivo, apoyándose la primera en planos frontales y movimientos laterales, mientras que en las realizaciones televisuales se buscaban las composiciones en diagonal y los movimientos en perspectiva. En esto radicaba el acierto o desacierto de una realización.

El público al que llegaba el teatro en televisión difería del público con el que se podía llegar en un espacio escénico, y de ello era consciente el realizador al proyectar esas expresiones para llegar a una gran masa y le obligaban a crearse a sí mismo una técnica distinta, que era más sencilla, pero en el fondo más complicada. El realizador debía plasmar en imágenes las ideas planificadas previamente, la dirección de actores y contar con los recursos técnicos disponibles para llevar a cabo la realización televisiva.

3. La tercera hipótesis, la creación por parte de los realizadores de programas dramáticos que trabajaron en Televisión Española de un estilo propio, constituido por una serie de constantes que se repiten a lo largo de sus intervenciones en las adaptaciones teatrales que se hicieron en el período 1956-75. En los diferentes programas dramáticos, se contó con un grupo de realizadores y además especializados

en la adaptación de obras teatrales. Dieron pruebas suficientes de hacerlo bien y trataron de dar personalidad y un estilo propio a esa forma de expresión, la obra dramática.

El cuadro de realizadores se repite en un repertorio muy amplio y numeroso a lo largo de los años analizados y de las adaptaciones, si bien podemos observar que algunos de ellos aparecen en repetidas ocasiones cobrando un gran protagonismo por el número de trabajos que se realizan bajo su responsabilidad. Tal es el caso de Juan Guerrero Zamora, Pedro Amalio López, Gustavo Pérez Puig, Alberto González Vergel, Josefina Molina, Pilar Miró, Domingo Almendros, etc., por el número de obras que dirigen.

La gran cantidad de títulos teatrales emitidos en la época estudiada produjeron en los espectadores de la televisión una impresión imborrable llegando al público por una serie de factores como un buen reparto, una gran interpretación actoral, etc., convirtiendo a las adaptaciones realizadas en una auténtica obra artística donde a la intuición o a la experiencia y al conocimiento indispensable de la técnica del oficio por parte de los profesionales del medio, se sumaron el ingenio y la calidad demostrada.

La claridad de expresión, el conocimiento del medio televisivo, la difusión de sus ideas, su experiencia teatral y el acento personal se dejaron ver en el trabajo de los realizadores porque era una obra primordial también de ellos, y el estilo estaba en la propia personalidad de quienes dirigían los programas. Muchas de las realizaciones de Estudio 1 y otros programas llevaron el sello y la personalidad del realizador.

Un realizador es aquel capaz de sacar lo mejor de sí de los actores, sean o no grandes profesionales, para que encajen en sus papeles de un modo directo y natural, lo más lejos posible de la ficción, para ser captados por el objetivo de las cámaras. Un realizador con talento podía lograr una obra maestra. Pero, ¿cómo lo lograron? Podemos afirmar que lograron aplicar su estilo personal y consiguieron que todo pareciera verdad. Así es como un realizador imprimía su sello personal en una obra.

Una consideración importante es que las dimensiones de la pantalla y la propia naturaleza de la televisión obligaban a los realizadores a ofrecer una inmensa mayoría de planos cortos, concretos, y también planos generales para contextualizar el desarrollo de la acción. La agilidad del diálogo y la variedad de reacciones de los personajes, imprimía a las obras el sello personal del realizador logrado con una planificación previa de las obras, pero a la vez planteaban serias dificultades de realización, ya que el realizador disponía de dos cámaras al principio y posteriormente tres o cuatro cámaras.

Así, el realizador se veía obligado a seleccionar para ofrecer en un solo plano en la pantalla la acción más importante que se producía en el estudio, con el fin de lograr que el espectador percibiera una idea de conjunto, similar a si estuviera asistiendo a una representación en directo de la obra teatral.

4. La cuarta hipótesis está relacionada con la idea de que, desde 1956, año oficial de comienzo de las emisiones de Televisión Española, en el campo de la realización se van a producir interferencias de hombres procedentes del teatro y hombres procedentes del campo de la televisión para llevar a cabo la puesta en escena de programas dramáticos. En este trabajo nos hemos centrado en programas dramáticos, donde hay una acción, un argumento, un desenlace. Pero la televisión es mucho más y el realizador debía trabajar con dos técnicas que ya estaban creadas, el teatro y el cine. En estos programas, trabajaron profesionales procedentes del teatro y de la televisión, con una formación cinematográfica. Y esta diferente procedencia tuvo como resultado diferentes formas de llevar a cabo la puesta en escena.

La televisión se acerca al teatro en cuanto que se acerca a las unidades clásicas del teatro, el tiempo y la acción. Un realizador podía proceder del teatro o de la televisión, pero lo que debía tener ante todo era una cierta agilidad mental, una cierta picardía para realizar lo que tenía ante sí.

En la realización de obras teatrales también estaba implícita una selección de planos o de ángulos que un realizador de televisión hacía, porque al dirigir teatro los realizadores también pensaban en una serie de planos colocando a los actores para la mejor escenificación. Se podría decir, que los realizadores creaban mentalmente algo que los actores no conocían en ese momento en que estaban siendo dirigidos, pero se trataría de esa planificación en imágenes necesaria para ese medio expresivo que es la televisión. Esa plasmación en imágenes ya estaba en la cabeza del realizador. En definitiva, el realizador de dramáticos seleccionaba unos ángulos y unas situaciones, que es lo que hace también un realizador de televisión de cualquier tipo de programas, pero con la diferencia de que había preparado la escenificación con los actores.

En suma, en el trabajo de un realizador de teatro también estaban sentadas esas bases, pero éstas naturalmente se amplificaron y especializaron en el caso del trabajo de un realizador de televisión. A éste se le exigieron esas técnicas de agilidad, de montaje

inmediato, ese conocimiento de la técnica, que se plasmaron en la técnica del manejo de cámaras cuando un programa salía al aire o se grababa para emitirlo posteriormente.

Esos hombres procedentes del teatro, conocedores del juego escénico, de los actores, de esa descripción teatral, con una dirección de escena, pero también con esa creación mental para una posterior realización, convivieron con los profesionales procedentes del campo cinematográfico, especializados en destacar unos planos sobre los que quería atraer la atención de los telespectadores. El realizador Pedro Amalio López (1996: 91) afirma que quienes tenían formación y experiencia cinematográfica debían asimilar las peculiaridades de la técnica para aprender la mecánica propia del trabajo con tres cámaras simultáneas, es decir, se enfrentaban a un problema práctico; por el contrario, los realizadores que procedían del teatro se topaban con una nueva forma de narrar que chocaba frontalmente con sus experiencias profesionales, se enfrentaban a un problema de conceptos.

5. Con la quinta hipótesis, la demostración a través del análisis de la puesta en escena, dirección y realización de dos obras teatrales, de cuáles son las técnicas utilizadas por un realizador de televisión, se ha pretendido analizar la misión del realizador en dos realizaciones distintas. La realización de una obra debía ser lo más simple posible para que todos los espectadores llegasen a comprenderla, aunque esto significara que no lo hiciera de una forma simplista, sino que el resultado buscado era una obra clara, precisa y concisa. En las dos obras analizadas, hemos podido observar que la claridad no es siempre simplismo, sino que es fruto de la mayor complicación y del mayor trabajo.

Además, hemos planteado cómo en las piezas de nuestro corpus de análisis se han presentado dos formas diferentes de abordar la realización. De todos los aspectos a los que hemos prestado atención se observa una ruptura con ciertas prácticas respecto a las realizaciones que se llevaron en los primeros momentos del medio, más cercanas a un planteamiento más clásico. La obra *Doce Hombres sin Piedad* transcurre en una única sala con doce actores durante casi dos horas. El resultado es armonioso y de una máxima ambición conseguida por el realizador. Pérez Puig, procedente del teatro y contrario a una realización planificada exhaustiva, demostró en *Doce Hombres sin piedad* que una dirección flexible es posible, al dejar que los actores mostraran su

espontaneidad e ideas para recrear en una Sala de Jurados la votación de doce miembros para decidir de forma unánime si un joven muchacho es inocente o culpable.

Hamlet, por su parte, cuenta con un buen reparto, una interpretación cuidada y adecuada, ambientación, ritmo, un juego óptico, captación de detalles, de gestos, del valor del acompañamiento musical, que hacen de la producción televisiva una auténtica obra de arte donde al conocimiento de la técnica del oficio se une el ingenio y la imaginación de Claudio Guerin. Guerin, con su vocación y formación cinematográfica, resuelve la obra eminentemente teatral con una gran maestría y el espectador asiste a una trama durante casi dos horas, en la que desde el principio Hamlet tiene asignada una tarea, vengar la muerte de su padre. Todo ello mostrado al espectador con unas escenas que llevan a una obra muy acabada.

Doce Hombres sin piedad, en versión de Pérez Puig, y *Hamlet*, realizada por Guerin, constituyen dos ejemplos de grandes realizaciones de dramáticos. En estas dos obras se aprecia el trabajo de los realizadores en la disposición de los planos, los ensayos realizados con los actores, la dirección de actores, la presencia viva de los actores y el impacto que éstos pueden tener en un momento dado en el público. Constituyen ejemplos de obras llevadas a televisión con una concepción, un estudio previo de enfoques, de selección de actores, de colocación de actores, con vistas a su realización.

Se recurre a intérpretes provenientes del teatro y actores de primer nivel. Coinciden estas obras con un momento en la cadena en que Gustavo Pérez Puig era director de programas. Se puede considerar que realizó una gran tarea en contratar a los actores más importantes para participar en las obras teatrales.

El texto dramático constituye la base sobre la que se hicieron las adaptaciones. El adaptador, que en el caso de *Hamlet* no coincide con el director y realizador, respeta el texto y realiza la adaptación teniendo en cuenta el lenguaje teatral basado en las declamaciones y los largos parlamentos. La palabra es la base sobre la que descansan estas producciones.

En definitiva, en el trabajo de Pérez Puig y Guerin hay una demostración del trabajo y de la importancia del realizador, como eje del programa y como responsable de la obra que vemos. Somos capaces de apreciar la profesionalidad que demostraron al asumir llevar a televisión estas obras. Realizadas con gran acierto, auténtico interés y de

estimable calidad, porque en ellas se unen, a la voz y la imagen contemplada por la televisión, una gran interpretación y un conocimiento de la dirección de actores.

Los aspectos de estos dos ejemplos también se observan en la vuelta del espacio *Estudio 1* a las pantallas de Televisión Española en la última década. Los propios realizadores se han propuesto como reto el de la propia adaptación, tratando de aproximar el teatro al lenguaje de la televisión contemporánea, utilizando una puesta en escena con una dinámica escénica, una planificación y una dirección de actores, para convertir esas obras grabadas en un estudio de televisión en una presentación para el público que resultara atractiva, sin perder la esencia del texto dramático.

8.2. Discusión final y futuras líneas de trabajo

En el apartado anterior se han ido desarrollando los distintos conceptos que han sustentado las hipótesis que fueron la base para la realización de este trabajo. Por tanto en este último apartado del trabajo intentaremos resumir lo más concreto posible las conclusiones a las que esta investigación nos permite llegar y estableceremos posibles líneas de investigación.

En primer lugar creemos que a lo largo del trabajo se ha dibujado y concretado la importancia de la realización audiovisual de programas y la responsabilidad que tiene el realizador en este trabajo como puente que ha de cruzar la imagen desde un plató a la pequeña pantalla. Atender a la figura del realizador, ese gran desconocido para el público, es una tarea compleja, como hemos apreciado.

La televisión permitió realzar las obras teatrales. La televisión fue capaz de unir con gran efecto las virtudes y procedimientos expresivos del cine y el teatro. Los espectadores asistieron frente a las pantallas de los televisores a auténticas veladas teatrales. Las noches para los espectadores de Televisión Española se consideraron de gala, por la incorporación a su repertorio de grandes obras de autores de todos los tiempos.

Otro aspecto que se puede concluir de esta investigación es el concepto de realización de programas. Los programas dramáticos tenían procedimientos de trabajo particulares que comenzaban con la elección del tema según las posibilidades televisivas, continuaba con la designación de los actores más adecuados, seguiría con los ensayos, que se manifestaban en el total entendimiento del guion, dirección y realización. La realización de dramáticos se llegó a establecer como un arte, un punto de equilibrio entre la dirección teatral y el cine, gracias al excelente trabajo desempeñado por los profesionales que trabajaron para el medio.

El arte de la interpretación teatral para televisión es algo distinto del teatro desde un escenario clásico. En televisión, además, la interpretación requiere una sobriedad y una intensidad de gesto que no requiere el teatro para llegar a la audiencia y eso se consigue con la expresividad de los primeros planos, en la que su interpretación debe ser puramente cinematográfica, y una interpretación teatral cuando se hacen planos generales; y el timbre de voz, que durante la declamación de los actores debe ser mucho menos forzado que en el espacio escénico.

Las cualidades primordiales de un buen realizador de televisión debían ser la serenidad y autoridad, y al mismo tiempo con otras virtudes. Como señala Aguilera Gamoneda, De (1965:27) “debiendo poseer al mismo tiempo unos nervios de acero y una gran rapidez en reacciones y reflejos mentales, además del sentido artístico, que se da por supuesto”. Como hemos descrito, el equipo de profesionales que trabajaron en el medio demostró un gran talento, un gran conocimiento del medio televisivo e imprimieron un estilo personal en sus realizaciones ya que con cada obra debían hacer frente a una serie de problemas que supieron resolver con gran profesionalidad y éxito.

Ya hemos considerado los condicionantes de la adaptación de una obra para televisión, no solamente era reducir el tiempo de los diálogos y detallar las entradas y salidas de los personajes en el espacio escénico, sino también era todo un arte desempeñado por aquellos que se dedicaron a la tarea de la puesta en escena de obras teatrales y que tenían en sus manos un instrumento con el cual poder arrancar una buena crítica por parte de los espectadores.

La televisión no es teatro ni es cine, aunque participe de ambas manifestaciones artísticas. El guion debe ser escrito de forma específica para televisión, porque sino, se parecerá al teatro o se parecerá al cine. Los realizadores, como responsables de la puesta en escena, tenían la responsabilidad de conocer que trabajaban para la televisión, porque realizaban los programas y dirigían las escenificaciones. Pero en la base siempre se trataba de una representación escénica, sea el medio cinematográfico, en el teatral o en el televisivo.

A un espectador no se le puede pedir que sepa quien es el realizador. Estos profesionales constituyeron en la mayoría de las ocasiones esa figura desconocida. De hecho, este trabajo pretende acercar y sacar a la luz la figura del realizador, de ahí su trascendencia. Un espectador simplemente ve el programa emitido por televisión. Creemos que un realizador no es un artesano ni debe convertirse en ello. Su tarea esencial es hacer la obra teatral tal como la ve, sin traicionar la idea del autor, naturalmente.

A través de las experiencias narradas por los realizadores y que se han apuntado a lo largo de este trabajo, es factible aceptar que su tarea no fue fácil ni sencilla, sino que su responsabilidad mayor fue la selección de lo mejor que sucedía ante las cámaras y buscando y eligiendo la imagen precisa y adecuada para contar una historia. El valor de

este trabajo estriba en que consigue hacer un panorama preciso del trabajo del realizador en televisión, a través de la narración de las particularidades de su tarea.

El trabajo desarrollado en esta tesis y los resultados obtenidos permiten futuras líneas de investigación. A continuación se destacan algunas:

- Desde la primera versión de un guion hasta la concepción final de un espacio teatral para televisión, hay muchos aspectos que se deben tener en cuenta y muchos profesionales sobre los que recae la responsabilidad. En este trabajo se ha atendido al realizador, pero son otros muchos responsables los que entran en juego para conseguir la producción final, el iluminador, los operadores de cámaras, escenografía, el adaptador, etc. Se consideraría interesante prestar atención a estos aspectos que forman parte de la puesta en escena de una obra desde el punto de vista de su realización.
- Una investigación que lleve a cabo el estudio de la responsabilidad desempeñada por el realizador en otro tipo de espacios que también tuvieron su éxito en la época estudiada, variedades, musicales, concursos, etc., y que permitirían sacar a la luz la tarea desempeñada por estos profesionales para llevar a cabo con éxito un programa televisivo.
- Sería aconsejable una actualización de las técnicas que hacen posible la realización audiovisual en los programas y las cualidades necesarias que debe poseer un realizador, en una época marcada por la digitalización de las emisoras televisivas, y que responde a un contexto televisivo totalmente distinto al de la época estudiada.

9. REFERENCIAS

- ABADÍA, J. M.; DíEZ, F. F. (2013): *Manual del productor audiovisual*. Barcelona, UOC.
- ACADEMIA DE LA TV (2010): *La industria audiovisual en España. Escenarios de un futuro digital*. Madrid, Fundación EOI – Escuela de Organización Industrial.
- AGUILERA GAMONEDA, DE, J. (1965): *La realización en televisión*. Servicio de Formación de Televisión Española.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (2002): De la escritura dramática a la escritura cinematográfica, en J. Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, pp. 17-24.
- AMESTOY, I. (1998): “La encrucijada de la televisión y el teatro”, en *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 273, pp. 88-94.
- AMORÓS, A.; DíEZ BORQUE, J. M. (1999): *Historia de los espectáculos en España*. Madrid, Castalia.
- ANSÓN, A. Y OTROS (eds., 2010): *Televisión y literatura en la España de la transición: 1973-1982*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC).
- ARANZUBIA, A., CASTRO DE PAZ, J. L. (2010). “Desmontando el discurso televisivo: Luciano (Claudio Guerín Hill, 1964-1965)”, en *Zer: Revista de estudios de comunicación*, (29), pp. 13-30.
- ARIJON, D. (2003; 1988): *Gramática del lenguaje audiovisual* (2ª ed.). Andoain, Escuela de Cine y Video.
- ARMIÑAN, J. (1973): *Guiones de TV*. Madrid, Rialp.

- BAGET I HERMS J. M. (1965): *Televisión, un arte nuevo*. México, Rialp.
- (1975): *18 años de TVE*. Diáfora
- (1993): *Historia de la televisión en España, 1956-1975*. Barcelona, Feed Back ediciones.
- BARROSO GARCÍA, J. (1988): *Introducción a la realización televisiva*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión
- (1996): *Realización de los géneros televisivos*. Madrid, Síntesis.
- (2008): *Realización audiovisual*. Madrid, Síntesis.
- BARROSO, J., TRANCHÉ, R. (1996): “Televisión en España, 1956-1996”, en *Archivos de la Filmoteca Valenciana*, 23-24, junio-octubre.
- BARROSO, J., TRANCHÉ, R. (1996): “Del directo al magnetoscopio. Bajo la doctrina de Arias Salgado. 1956-194”, en *Archivos de la Filmoteca*, 23-24, 1996, pp. 12-15.
- BESTARD LUCIANO, M. (2011): *Realización audiovisual*. Editorial UOC.
- BETTETINI, G. (1977): *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BLANCO, L. (1996): “La escuela oficial del cine. El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas”, en Medina, P. et al. *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid-Ayuntamiento de Alcalá de Henares-Filmoteca de la Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura de la Comunidad Valenciana.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K., (2003): *El arte cinematográfico*. México, McGraw-Hill.
- BUENO, G. (1989): “El teatro televisual”, en *Mensajes y Medios*, nº 8: 54-60, Madrid, RTVE.
- CABAL, F. (2002): “El diálogo en el cine, el teatro y la televisión”, en J. Romera Castillo (ed.). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, pp. 171-178.
- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, D. (2011): “Presencia del teatro en los medios de comunicación españoles como forma de promoción”, en *Área Abierta*, 29, 4.

- CALVO CARILLA, J. L. (2010): “Estudio 1 y otros dramáticos”, en ANSÓN y otros (eds., 2010): *Televisión y literatura en la España de la Transición 1973-1982*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- CARRERAS LARIO, N. (2012): “TVE en sus inicios. Estudio sobre la programación”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20(1), 617-619.
- CASETTI, F. Y DI CHIO (1999): *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona, Paidós.
- CASTELLÓN, A. (1996): “Yo estaba allí”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 23-24, 1996, p. 40-49.
- CASTELLÓN, A. (2000): Adaptaciones del teatro de Buero a cine y televisión. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (2), pp. 23-24.
- CASTELLÓN, A., BARBERO, D., CABAL, F., DEL MORAL, I., HERRERO, R. (2000): Dos tesis controvertidas sobre teatro y televisión. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (1), pp. 16-24.
- CASTILLO, J. M. (2004): *Televisión y lenguaje audiovisual*. Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- CEBRIÁN HERREROS, M. (1978): *Introducción al lenguaje de la televisión: Una perspectiva semiótica*. Madrid, Pirámide.
- CEBRIÁN HERREROS, M. (1992): *Géneros informativos audiovisuales: Radio, televisión, periodismo gráfico, cine, vídeo*. Madrid, Editorial Ciencia 3.
- CONTRERAS, J. M., PALACIO, M. (2001): *La programación de televisión*. Madrid, Síntesis.
- COLL, A. “Entrevista a Alberto González Vergel”, en *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 26, pp. 275-286.
- CORNAGO BERNAL, Ó. (2001): “Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad”, en J. Romera Castillo (ed.). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, pp. 549-559.
- CREMADES SALVADOR, R. (2012): Análisis de la puesta en imagen del teledrama”, en *Revista ICONO 14*. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes, 6(1), pp. 26-61.

DIEGO, P. (2010): *La ficción en la pequeña pantalla: cincuenta años de series en España*. Pamplona, Eunsa.

DÍAZ, L. (1994): *La televisión en España. 1954-1995*. Madrid, Alianza Editorial.

ESPÍN TEMPLADO, M. P. (2002): “Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión” en José Romera (ed.), *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor, pp. 561-569.

FAUS BELAU, A. (1995). *La era audiovisual*. Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona.

GARCÍA DE CASTRO, M. (2002): *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de TV en España*. Barcelona, Editorial Gedisa.

FUNDACIÓN SGAE (2014): *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2014*. Madrid, SGAE.

GARCÍA PINTADO, A. (1982): “El teatro es el mensaje”, en *Pipirijaina*, 22, pp. 8-13.

GARCÍA SERRANO, F. (2013): “Después del ensayo (Bergman, 1984): Un trozo de televisión cinematografiada que habla de teatro”, en *Archivos de la Filmoteca*, (72), pp. 177-190.

GARCÍA SERRANO, F. (1996): “La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico”, en *Archivos de la Filmoteca*, 23-24, pp. 70-87.

GÓMEZ-ESCALONILLA, G. (2003): *Programar televisión: análisis de los primeros cuarenta años de programación televisiva en España*. Madrid, Dykinson.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1992): *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Cátedra.

GORDILLO, I. (1999): *Narrativa y televisión*. Madrid, Colección Universitaria Ciencias de la Información.

GORTARI, C. (1982): “El teatro y los espacios dramáticos en TVE”, en *Pipirijaina*, 22, pp. 6-7.

GUARINOS, V. (1992): *Teatro y televisión*, Sevilla, Ed. Alfar, Centro Andaluz de Teatro.

- (2003): “Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España”, en *Cuadernos de Eihceroa*, Universidad de Sevilla.
- GUERRERO ZAMORA, J. (1996): “Natividad y requiem de un lenguaje dramático”, en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 23, pp. 30-39.
- HELBO, A. (1978): *Semiología de la representación. Teatro, tv, cómic*. Barcelona, Gustavo Gili.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, R., FERNÁNDEZ COLLADO, C., BAPTISTA LUCIO, P. (2010): *Metodología de la investigación*. México, Editorial Mc Graw Hill.
- HERRERO, R. (1982): “No hay fantasmas en los pasillos”, en *Pipirijaina*, 22, pp. 20-25.
- HERRERO, R., GARCÍA SERRANO, F. (1987): *Los procesos de producción de series argumentales*. Madrid, RTVE. Servicio de Publicaciones.
- KOWZAN, T. (1997): *El signo y el teatro*. Madrid, Arco Libros.
- KOWZAN, T., MARTÍNEZ, M. G. (1992): *Literatura y espectáculo*. Taurus.
- La vanguardia* (2001): <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2000/06/26/pagina-10/34189231/pdf.html?search=%22amargas%20%C3%A1grimas%22> [Consultado el 6 abril 2015]
- LÓPEZ, P. A. (1996). “Ha nacido una estrella”, en *Archivos de La Filmoteca. Revista De Estudios Históricos sobre la Imagen*, 23-24, pp. 16-29.
- (1998): “El teatro en televisión: El caso de Estudio 1”, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, nº 3, págs. 81-96.
- LÓPEZ MOZO (2002): “Teatro y televisión: ¿un matrimonio bien avenido?”, en José Romera (ed.), *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor, pp. 160-167
- (2006): Televisión y teatro. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 671, pp. 99-102.
- MAQUA, J. (1996): “Apuntes para una historia de las relaciones entre realidad y ficción en Televisión Española”, en *Archivos de la filmoteca*, 23-24, pp. 106-121.

MAQUEDA CUENCA, E. (2002): Teatro, adaptación cinematográfica y reescritura, en José Romera (ed.): *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor, pp. 399-406.

MARSILLACH, A. (1998): *Tan lejos, Tan cerca*. Madrid, Tusquets.

MARTA LAZO, C. (2012): *Reportaje y documental: de géneros televisivos a cibergéneros*. Idea Equipo Editorial.

MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, M. M. (2000): “Las brujas de Salem y El crisol: las versiones españolas de la obra de A. Miller en teatro, TV y cine”, en *Quaderns. Revista de traducció*, 5, pp. 147-160.

MILLERSON, G. (1985): *Técnicas de realización y producción en televisión*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.

(1995): *Manual de producción de video*. Madrid, Paraninfo, 1995. pp. 57-84.

OCHANDO MADRIGAL, E. (2002): “Valle-Inclán y el teatro nuevo”, en Romera (ed.): *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor, pp. 447-454.

OLIVA OLIVARES, C. (2002): “La pantalla como documento sobre la interpretación en España durante el siglo XX: una experiencia ampliable”, en Romera (ed.): *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor, pp.41-46.

PALACIO (2001): *Historia de la televisión en España*. Barcelona, Editorial Gedisa.

PAVIS, P. (1983): *Diccionario de teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.

PAVIS, P. (2000): *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Paidós.

RTVE (1978): Informe 1978. Madrid, RTVE.

RADZIWON, M. (2002): “El teatro (en) televisión”, en *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 92, pp. 56-57.

MAY, R. (1959): Cine y televisión. Madrid-México. Rialp.

Revista *Telediario* (1957-1958). Madrid, RTVE.

Revista *Teleradio* (1958-1975). Madrid, RTVE.

- RODRÍGUEZ MÁRQUEZ, N., MARTÍNEZ UCEDA, J. (1992): *La Televisión: historia y desarrollo (Los pioneros de la televisión)*. RTVE, Mitre.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (2014): “Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: Estudio 1 de TVE”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº Extra 20, pp. 267-279.
- ROMERA CASTILLO, J. (2002): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor.
- RUEDA LAFFOND, J. C., CHICHARRO, M. (2006): *La televisión en España, 1956-2006: política, consumo y cultura televisiva*. Madrid, Fragua.
- RUIZ IRIARTE V. (2010): *Dramáticos para TV*. Madrid, Fragua.
- SAINZ SÁNCHEZ, M. (1999): *El productor audiovisual*. Madrid, Editorial Síntesis.
- SALAS, E. A. (2002). “Reflexiones sobre la escenografía en los procesos de recepción teatral y cinematográfica”, en José Romera (ed.): *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor, pp. 523-532.
- SALÓ, G. (2003). *¿Qué es eso del formato. Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Barcelona, Gedisa.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2006): *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial.
- SIRERA, R. (2006): “De la televisión al teatro: una contaminación no siempre positiva (o un viaje para el que no siempre se consigue billete de retorno)”, en *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 27, pp. 9-12.
- RAIMONDO SOUTO, M. (1993): *Manual del realizador profesional de vídeo*. D.O.R. SL Ediciones.
- ROMERO GUALDA, M. V. (1977): *Vocabulario de cine y televisión*. Pamplona.
- SAINZ SANCHEZ, M. (1994): *Manual básico de producción en televisión*. Madrid, Instituto Oficial de RadioTelevisión Española
- SOLARINO, C. (2000): *Cómo hacer televisión*. Madrid, Cátedra. Signo e Imagen.
- SUÁREZ A. (2002): “Las producciones televisivas en el teatro clásico”, en Romera Castillo (ed.) *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor, págs. 571-595.

SCHRAIER, G. (2006): *Laboratorio de producción teatral 1*. Colección estudios teatrales. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos.

SCHIHLE, R. (1997): *Dramáticos en televisión: organización y procesos*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.

THOMPSON, R. (2001): *Manual de montaje*. Montaje 1. Ediciones Plot.

TORRES REINÉS, R. (2011): “¿Cómo se puede mejorar el papel de los medios de comunicación en la difusión de artes escénicas”, en *El mundo del espectáculo teatral*, nº 63, pp. 22-26.

TRECCA S. (2010): “El teatro y los medios audiovisuales: la situación de los estudios en España”, en *Revista Signa 19*, UNED, pp. 13-34.

(2010): “Valle-Inclán en la televisión: Martes de Carnaval adaptado para TVE”, en *Revista Signa*, UNED, pp. 95-120.

UTRERA, R. (1991): *Claudio Guerin Hill. Obra audiovisual*. Sevilla, Cuadernos de Eihceroa, Universidad de Sevilla.

UTRERA, R., GUARINOS, V. (2002): *Televisión, teatro y cine*. Sevilla, Padilla Libros.

UTRERA MACÍAS, R. (2007): “Teatro para televisión de Claudio Guerin Hill”, en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 2, pp. 216-261.

VVAA (1995): *Ficción Televisiva: series*. Espacio SGAE Audiovisual.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1973): *El libro gris de Televisión Española*. Madrid, Ediciones 99.

VILA-SAN-JUAN, J. F. (1981): *La trastienda de TVE*. Plaza & Janés.

VILCHES DE FRUTOS, M. F. (2002). “Teatro, cine y televisión: la captación de nuevos públicos en la escena española contemporánea”, en Romera Castillo (ed.): *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor, pp. 205-222.

WAGNER, F. (1972): *La televisión: Técnica y expresión dramática*. Barcelona, Labor.

WAGNER, F. (1974): *Teoría y técnica teatral*. Barcelona, Nueva Colección Labor.

WOLF, M. (1984): “Géneros y televisión”, en *In Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, pp. 189-198.

ZAMORA, J. G. (1987): “Teatro, televisión, cultura y otras manzanas (con o sin gusano) en la misma cesta”, en *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, 8, pp. 23-36.

ZETTL, H (1988): *Manual de producción de televisión*. International Thomson.

10. ANEXOS

Índice de figuras

FIGURA 1. PLANTEAMIENTO INICIAL DEL TRABAJO	27
FIGURA 2. RESPONSABILIDADES Y FUNCIONES A ASUMIR POR UN REALIZADOR	33
FIGURA 3. ESQUEMA DE HIPÓTESIS DE TRABAJO	36
FIGURA 4. ESQUEMA DE PRODUCCIÓN DE PROGRAMAS DRAMÁTICOS EN VÍDEO	185
FIGURA 5. APORTACIONES DE UN REALIZADOR.	219
FIGURA 6. PROCESO DE PUESTA EN ESCENA Y PUESTA EN ENCUADRE (IMAGEN)	236

Índice de tablas

TABLA 1. ESQUEMA DE ANÁLISIS DE PROGRAMAS EMITIDOS	39
TABLA 2. ESQUEMA DE ANÁLISIS DE PROGRAMAS EMITIDOS	42
TABLA 3. DESCRIPCIÓN CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DE LA IMAGEN	43
TABLA 4. DATOS GLOBALES DE LAS ARTES ESCÉNICAS	62
TABLA 5. TIPOLOGÍA DE GÉNEROS Y FORMATOS TELEVISIVOS	83
TABLA 6. TIPOLOGÍA DE FICCIÓN TELEVISIVA	89
TABLA 7. TIPOLOGÍA DE LA FICCIÓN TELEVISIVA	90
TABLA 8. CLASIFICACIÓN DE LOS FORMATOS DE FICCIÓN	95
TABLA 9. RESUMEN DE LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS	96

Índice de ilustraciones

ILUSTRACIÓN 1: EQUIPO TÉCNICO EN LA GRABACIÓN DE UN DRAMÁTICO. FUENTE: RTVE.	99
ILUSTRACIÓN 2. JOSÉ BLANCH EN EL ESPACIO <i>TENGO UN LIBRO EN LAS MANOS</i>	117
ILUSTRACIÓN 3. CUIDADO MONTAJE DE LA CÉLEBRE OBRA DE ANOUILH, <i>ANTIGONA</i> , PARA <i>GRAN TEATRO</i>	132
ILUSTRACIÓN 4. EL EQUIPO TÉCNICO PREPARANDO UNA GRABACIÓN DE UN PROGRAMA	181
ILUSTRACIÓN 5. PLANTA DE CÁMARAS Y MOVIMIENTOS PARA LA REALIZACIÓN DE <i>DOCE HOMBRES SIN PIEDAD</i>	190
ILUSTRACIÓN 6. LOS OPERADORES CON SUS RESPECTIVAS CÁMARAS, BASES DEL ENGRANAJE DE LA TELEVISIÓN	195
ILUSTRACIÓN 7. EL REALIZADOR, CON LOS NERVIOS SIEMPRE EN TENSIÓN, DA LAS ÓRDENES NECESARIAS A LOS PROFESIONALES ENCARGADOS DE LAS CÁMARAS DEL PLATÓ	217
ILUSTRACIÓN 8. EL REALIZADOR Y SU EQUIPO EN LA MESA DE CONTROL	218
ILUSTRACIÓN 9. EL OPERADOR, CON SU CÁMARA, ATENTO PARA HACER UN ENCUADRE	245
ILUSTRACIÓN 10. JUAN GUERRERO ZAMORA REALIZÓ <i>EDIPO</i> PARA <i>GRAN TEATRO</i>	247
ILUSTRACIÓN 11. EL EQUIPO TÉCNICO DE CÁMARAS DURANTE LA REALIZACIÓN DE <i>FUENTE OVEJUNA</i>	264
ILUSTRACIÓN 12. REPRESENTACIÓN PARA <i>NOCHE DE TEATRO</i> DE <i>SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE UN AUTOR</i>	271
ILUSTRACIÓN 13. REALIZACIÓN DE GONZÁLEZ VERGEL EN UNA DE LAS MEJORES OBRAS DE TODOS LOS TIEMPOS	273
ILUSTRACIÓN 14. ACTORES EN EL ENSAYO DE <i>LA MUERTE DE UN VIAJANTE</i> , REALIZADA POR AMALIO LÓPEZ	276
ILUSTRACIÓN 15. AMALIO LÓPEZ DURANTE LA REALIZACIÓN DE JULIO CÉSAR	282
	419

ILUSTRACIÓN 16. LOS ACTORES DURANTE LA REALIZACIÓN DE LA OBRA <i>JULIO CÉSAR</i>	283
ILUSTRACIÓN 17. UN ACTOR ENSAYA EL GUION DURANTE <i>JULIO CÉSAR</i>	284
ILUSTRACIÓN 18. CRÉDITOS DE INICIO DE LA OBRA <i>DOCE HOMBRES SIN PIEDAD</i> . FUENTE: RTVE.	331
ILUSTRACIÓN 19. CRÉDITOS DEL MOMENTO INICIAL DE LA EMISIÓN TELEVISIVA. FUENTE: RTVE.	331
ILUSTRACIÓN 20. EQUIPO DE ACTORES PARTICIPANTES EN LA OBRA. FUENTE: <i>TELERADIO</i> , Nº793, p.14	333
ILUSTRACIÓN 21. JURADO NÚMERO 1, INTERPRETADO POR JESÚS PUENTE. FUENTE: RTVE.	334
ILUSTRACIÓN 22. JURADO NÚMERO 2, INTERPRETADO POR PEDRO OSINAGA. FUENTE: RTVE	335
ILUSTRACIÓN 23. JURADO NÚMERO 3, INTERPRETADO POR JOSÉ BODALO. FUENTE: RTVE.	335
ILUSTRACIÓN 24. JURADO NÚMERO 4, INTERPRETADO POR LUIS PRENDES. FUENTE: RTVE	336
ILUSTRACIÓN 25. JURADO NÚMERO 5, INTERPRETADO POR MANUEL ALEXANDRE. FUENTE: RTVE.	337
ILUSTRACIÓN 26. JURADO NÚMERO 6, INTERPRETADO POR ANTONIO CASAL. FUENTE: RTVE	337
ILUSTRACIÓN 27. JURADO NÚMERO 7, INTERPRETADO POR SANCHO GRACIA. FUENTE: RTVE.	338
ILUSTRACIÓN 28. JURADO NÚMERO 8, INTERPRETADO POR JOSÉ MARÍA RODERO. FUENTE: RTVE.	339
ILUSTRACIÓN 29. JURADO NÚMERO 9, INTERPRETADO POR CARLOS LEMOS. FUENTE: RTVE	340
ILUSTRACIÓN 30. JURADO NÚMERO 10, INTERPRETADO POR ISMAEL MERLO. FUENTE: RTVE.	340
ILUSTRACIÓN 31. JURADO NÚMERO 11, INTERPRETADO POR FERNANDO DELGADO. FUENTE: RTVE.	341
ILUSTRACIÓN 32. JURADO NÚMERO 12, INTERPRETADO POR RAFAEL ALONSO. FUENTE: RTVE	342
ILUSTRACIÓN 33. PG DE LA SALA DONDE SE DESARROLLA EL JUICIO, EN EL INICIO DE LA OBRA. FUENTE: RTVE	343
ILUSTRACIÓN 34. DESARROLLO DEL JUICIO, CAPTADO POR LA CÁMARA EN MOVIMIENTO. FUENTE: RTVE	344
ILUSTRACIÓN 35. PLANO GENERAL DE LA SALA EN UN MOMENTO DE TENSIÓN. FUENTE: RTVE.	345
ILUSTRACIÓN 36. PLANO GENERAL DE LA SALA EN UN MOMENTO DE DEBATE SOBRE LA VOTACIÓN. FUENTE: RTVE.	346
ILUSTRACIÓN 37. MOMENTO DE TENSIÓN EN TORNO A LAS VOTACIONES. FUENTE: RTVE.	346
ILUSTRACIÓN 38. INSTANTE DE TOMA DE DECISIONES POR PARTE DEL JURADO. FUENTE: RTVE	348
ILUSTRACIÓN 39. JURADO DURANTE LAS DELIBERACIONES. FUENTE: RTVE	349
ILUSTRACIÓN 40. MOMENTO FINAL DEL JUICIO, TRAS LA DELIBERACIÓN. FUENTE: RTVE.	349
ILUSTRACIÓN 41. CRÉDITOS INICIALES DE LA OBRA DE <i>HAMLET</i> , DE SHAKESPEARE. FUENTE: RTVE	351
ILUSTRACIÓN 42. GPG DE LOS EXTERIORES DEL CASTILLO DE <i>EL SINOR</i> . FUENTE RTVE.	354
ILUSTRACIÓN 43. EXTERIOR DEL CASTILLO DE <i>EL SINOR</i> . FUENTE RTVE.	355
ILUSTRACIÓN 44. VISTA EN PLANO GENERAL DEL INTERIOR DEL CASTILLO. FUENTE: RTVE.	355
ILUSTRACIÓN 45. EL REY <i>CLAUDIO</i> . FUENTE RTVE.	357
ILUSTRACIÓN 46. <i>HAMLET</i> CON <i>HORACIO</i> Y <i>LAERTES</i> , HIJO DE <i>OLONIO</i> . FUENTE: RTVE.	358
ILUSTRACIÓN 47. PRIMERÍSIMO PRIMER PLANO DE <i>HAMLET</i> , HIJO DEL REY DIFUNTO Y SOBRINO DEL ACTUAL REY.	359
ILUSTRACIÓN 48. LA JOVEN <i>OFELIA</i> , INTERPRETADA POR M ^a <i>LUISA PONTE</i> . FUENTE RTVE.	360
ILUSTRACIÓN 49. <i>HAMLET</i> MUESTRA TRISTEZA TRAS EL FALLECIMIENTO DEL REY, SU PADRE. FUENTE: RTVE.	362
ILUSTRACIÓN 50. <i>HAMLET</i> LLORA LA MUERTE DE SU PADRE. FUENTE: RTVE.	362
ILUSTRACIÓN 51. <i>HAMLET</i> CON LOS CORTESANOS. FUENTE: RTVE.	363
ILUSTRACIÓN 52. <i>OFELIA</i> EN UN MOMENTO DE LA EMISIÓN. FUENTE RTVE.	364
ILUSTRACIÓN 53. <i>HAMLET</i> DURANTE EL MONÓLOGO. FUENTE RTVE.	365

ILUSTRACIÓN 54. PLANO GENERAL DE CLAUDIO, REY DE DINAMARCA, Y GERTRUDIS. FUENTE: RTVE.	366
ILUSTRACIÓN 55. PLANO DETALLE DE LA MANO DEL REY CLAUDIO, EN LA BODA CON GERTRUDIS. FUENTE: RTVE	367
ILUSTRACIÓN 56. HAMLET JUNTO A SU MADRE. FUENTE RTVE.	367
ILUSTRACIÓN 57. OFELIA. FUENTE: RTVE.	368
ILUSTRACIÓN 58. HAMLET CON OFELIA. FUENTE: RTVE.	369
ILUSTRACIÓN 59. EL REY, CLAUDIO. FUENTE RTVE.	370
ILUSTRACIÓN 60. HAMLET DURANTE EL SOLILOQUIO. FUENTE RTVE.	371
ILUSTRACIÓN 61. ENTIERRO DE OFELIA. FUENTE: RTVE.	372
ILUSTRACIÓN 62. PREPARACIÓN DEL ENTIERRO DE OFELIA. FUENTE RTVE.	372
ILUSTRACIÓN 63. HAMLET EN EL MOMENTO FINAL DE LA OBRA. FUENTE: RTVE.	373
ILUSTRACIÓN 64. DUELO ENTRE HAMLET Y LAERTES. FUENTE RTVE.	373
ILUSTRACIÓN 65. MOMENTO DE Tensión EN UN PRIMER PLANO. FUENTE RTVE.	374
ILUSTRACIÓN 66. CRÉDITOS FINALES DE HAMLET. FUENTE: RTVE.	374
ILUSTRACIÓN 67. FOTOGRAMA DE ESCUADRA HACIA LA MUERTE. IMAGEN CEDIDA POR RAÚL HERNÁNDEZ.	379
ILUSTRACIÓN 68. VISTA DEL DECORADO. IMAGEN CEDIDA POR RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO.	383
ILUSTRACIÓN 69. LOS CINCO SOLDADOS EN <i>ESCUADRA HACIA LA MUERTE</i> , IMAGEN CEDIDA POR RAÚL HERNÁNDEZ.	384

ENTREVISTAS REALIZADAS

ALFREDO CASTELLÓN. REALIZADOR TVE (1956-1985-90). ENTREVISTA. 14/04/20015.

CUESTIONARIO

1. Formación
2. ¿Cuándo ingresa en Televisión Española?
3. Responsabilidades de un realizador
4. ¿Es partidario de la separación de funciones entre un director y un realizador?
5. Sobre la especialización de un realizador. ¿Cuál era la tónica del momento?. Un realizador debía abordar todo tipo de programas?
6. ¿Qué tipo de programas dramáticos aborda?
7. ¿Cómo afectó la tecnología y sus avances a la realización de programas en televisión?
¿Y la creación de los Estudios del Paseo de la Habana?
8. Las referencias documentales señalan a Guerrero Zamora, Pedro Amalio López, Pérez Puig y González Vergel como los “espadas” de la realización dramática. ¿Esa consideración a que puede ser debida? ¿Cuál era la relación entre los realizadores?
9. Se habla de una primera generación y una segunda generación de realizadores. Unos partidarios de la estética teatral y otra corriente con formación y experiencia cinematográfica. ¿Qué opina al respecto?
10. ¿Por qué decaen los dramáticos?
11. La técnica de la realización en televisión, ¿puede considerarse una técnica peculiar, o por el contrario, es una fusión de las respectivas técnicas del teatro y del cine?
12. ¿Qué importancia tiene el realizador dentro de los programas?
13. La personalidad del realizador, ¿debe reflejarse en el programa o el realizador debe limitarse exclusivamente a servir al programa que realiza?
14. ¿Cree en la especialización dentro del campo de la realización en televisión?
15. ¿Se pueden establecer diferentes modalidades de realización a partir de la tarea desempeñada por cada realizador? ¿Dónde se define Alfredo?

16. ¿Cuál fue la labor de los guionistas en los programas dramáticos?
17. ¿Cómo se organizaba la realización televisiva?
18. Evolución de las técnicas y modos de realización.
19. Papel de los realizadores en la estructuración y evolución del lenguaje televisivo.
¿Hay una evolución en el lenguaje?
20. ¿Cuáles son los códigos televisivos utilizados por los realizadores?
21. Respecto a una obra de teatro. ¿Cómo se selecciona la obra?. ¿La dirección de actores?. ¿Ensayos? ¿Puesta en escena? ¿Y la realización?
22. ¿Dentro de dramáticos, cuáles son los programas más representativos?
23. En cuanto a series?
24. Opinión sobre Doce Hombres sin Piedad y Hamlet.
25. ¿Plástica de un realizador?

RAFAEL GALÁN. REALIZADOR DE *PARES Y NINES PARA ESTUDIO 1*

CUESTIONARIO.

1. En la propuesta de dirigir la adaptación a televisión de la obra, ¿cuál ha sido su reto?.
¿Por qué se eligieron esas obras para la vuelta de Estudio 1?
2. Funciones esenciales que ha desempeñado en el trabajo de la realización.
3. ¿Cuál ha sido el grado de fidelidad a la obra original?
4. Elección de actores. ¿qué criterios se han seguido?
5. Dirección de actores. Trabajo realizado.
6. Puesta en escena de la obra.
7. ¿A qué problemas se han enfrentado durante la realización de la obra?

RAFAEL HERRERO. DIRECTOR DE DRAMÁTICOS TVE EN 1981.

CUESTIONARIO.

1. Usted, Rafael Herrero, se incorporó a TVE en 1972 coincidiendo con una época en que muchas fuentes documentales comenzaban a afirmar que los dramáticos teatrales en Televisión Española estaban en una época de decaimiento. Sin embargo, son los años en que Televisión Española mantiene en antena en la Primera Cadena y la Segunda Cadena varios espacios dramáticos semanales, de la categoría de espacios teatrales (Estudio 1, Hora Once, Teatro de siempre..), además de series (Marsillach), miniseries, etc. ¿Qué tipo de subgénero dentro de la categoría de dramático o de ficción era en aquel momento el que más auge tenía?
2. A partir de 1974, Estudio 1 de la Primera Cadena cambia de nombre sucesivamente hasta su progresiva desaparición. De hecho, se siguen haciendo Estudios 1 en la década siguiente (80), pero en menor cantidad respecto a la época anterior. ¿Cuáles eran las líneas básicas de programación en esos momentos?
3. ¿El auge del subgénero de las series televisivas es el responsable directo de que Televisión Española realice menos teatro en la década de los 80-90?
4. Durante su época como director de programas dramáticos (1981), en la categoría de espacios teatrales, ¿cuáles eran las responsabilidades del realizador de programas dramáticos?
5. Durante las épocas iniciales del medio, se tendió a separar la dirección y realización de programas teatrales. Posteriormente, esta figura se fusionaría en una misma figura ¿En su época como director de programas, estas funciones las desempeñaba un mismo profesional, o las funciones estaban divididas, el director se ocupaba de la dirección de actores y el realizador de la puesta en escena?
6. ¿En la selección de una obra teatral se tenía en cuenta al público, porque de éste dependía la aceptación o no de la obra?
7. ¿Tenía dificultades para encontrar teatro que el público aceptara con naturalidad?
8. ¿Televisión y teatro son formas de comunicación compatibles?
9. ¿Qué facilita el medio televisivo al teatro?
10. ¿Cuáles son las posibilidades del teatro en televisión? (puesta en escena de una obra teatral, el rodaje en una sala teatral de la obra y posteriormente su retransmisión, etc...).

11. ¿Cuáles eran las razones fundamentales para que TVE realizara la reposición de obras teatrales?
12. Usted ha producido series como *Media Naranja*, *Platos rotos*, *Página de sucesos*... ¿Qué papel juega el realizador en este tipo de subgénero de ficción o dramático?
- 13.. ¿Está vinculado el crecimiento de las series a la presencia de “buenos” guionistas? ¿O está vinculado a otro tipo de razones?
14. Actualmente, como programa relacionado con las artes escénicas se emite *Atención obras* en RTVE. ¿Qué opinión le merece este programa en relación a la labor que se pretende de la difusión del teatro?
15. ¿Se debería seguir apostando hoy en día por ofrecer a la audiencia teleteatro, como se hizo en las primeras décadas de la Cadena?

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO. DIRECTOR, REALIZADOR Y ESCRITOR DE TEATRO. RTVE. Realizador de *ESCUADRA HACIA LA MUERTE*

CUESTIONARIO

1. En la propuesta de dirigir la adaptación a televisión de la obra, ¿cuál ha sido su reto?
2. Funciones esenciales que han desempeñado en el trabajo de la realización
3. ¿Cuál ha sido el grado de fidelidad a la obra original?
4. Elección de actores. ¿qué criterios se han seguido?
5. Dirección de actores.
6. Puesta en escena de la obra.
7. ¿A qué problemas se han enfrentado durante la realización de la obra?
8. Otros pormenores o detalles de la realización que consideren relevantes.

MANUEL ARMAN. Realizador y director de *EL JARDÍN DE LOS CEREZOS*, *Las amargas lágrimas*, *Casa de muñecas* y *Defensa de Dama* para Estudio 1.

CUESTIONARIO

1. En la propuesta de dirigir la adaptación a televisión de la obra, ¿cuál ha sido su reto?.
¿Por qué se eligieron esas obras para la vuelta de Estudio 1?
2. Funciones esenciales que ha desempeñado en el trabajo de la realización.
3. ¿Cuál ha sido el grado de fidelidad a la obra original?
4. Elección de actores. ¿qué criterios se han seguido?
5. Dirección de actores. Trabajo realizado.
6. Puesta en escena de la obra.
7. ¿A qué problemas se han enfrentado durante la realización de la obra?

ANDRÉS LUQUE PÉREZ. Productor Ejecutivo Área de Cultura. Radiotelevisión Española. Realizador de *Urtain*.

CUESTIONARIO

1. En la propuesta de dirigir la adaptación a televisión de la obra, ¿cuál ha sido su reto?.
¿Por qué se eligieron esas obras para la vuelta de Estudio 1?
2. Funciones esenciales que ha desempeñado en el trabajo de la realización.
3. ¿Cuál ha sido el grado de fidelidad a la obra original?
4. Elección de actores. ¿qué criterios se han seguido?
5. Dirección de actores. Trabajo realizado.
6. Puesta en escena de la obra.
7. ¿A qué problemas se han enfrentado durante la realización de la obra?

CÉSAR GIL, PRODUCTOR EJECUTIVO DE *ESTUDIO 1*.

Entrevista telefónica.

1. Figura productor ejecutivo. ¿Cuál es la función de dicha figura en la vuelta de Estudio 1?
2. Separación de funciones de realización y dirección.
3. Puesta en escena del teatro adaptado a televisión.
4. Lenguaje específico para el medio televisivo.
5. Decaimiento de los dramáticos.
6. Niveles de audiencia sobre los últimos Estudio 1.

Desde los comienzos de la televisión es el género dramático el que suscitó mayor preocupación en la búsqueda de una identidad, en un medio que nacía en un territorio inédito, entre lo teatral, lo radiofónico y lo cinematográfico.

García Serrano, F. 1996, 72